أنظمة التحليل اللغوية وأدواتها

في

درس عروض العربية المعاصر وإيقاعها

أ.د. ممدوح عبد الرحمن الرمّالي

أستاذ العلوم اللغوية

ورئيس قسم النحو والصرف والعروض

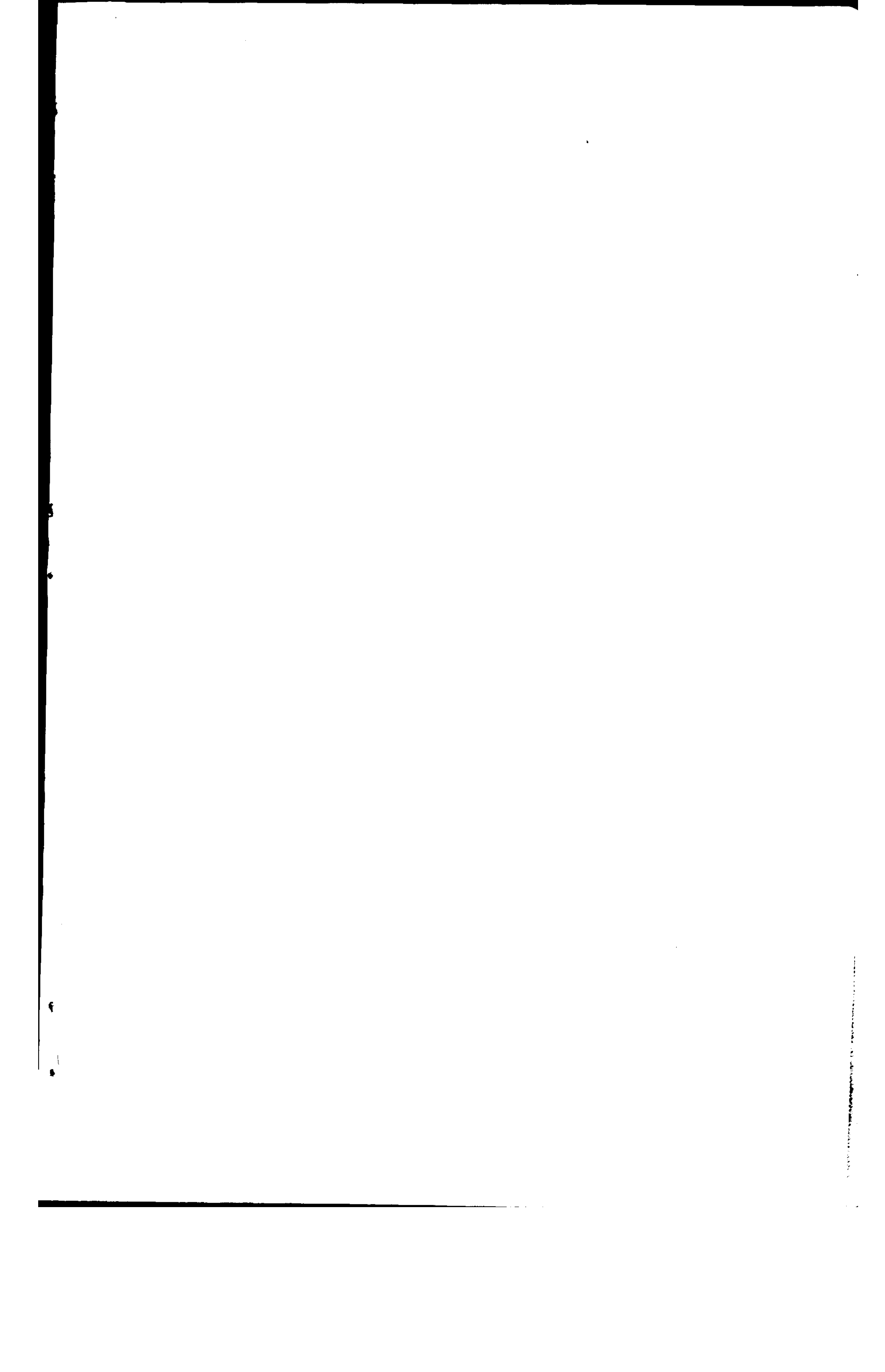
كلية دار العلوم — جامعة المنيا

إهـــــداء

إلى روح أستاذي الجليل المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين طيب الله ثراك وأدخلك فسيح جناته وجعل قبرك روضةً من رياض الجنة وغفر لك ما تقدم من ذنبك وما تأخر بحق ما كنت نموذجاً للخلق الرفيع القويم ومثالاً للكرم والتواضع الجم ونبعاً للعلم النافع بما قدمت لدارسي اللغة والنحو والساميات وبحق ما كان فيك من حياء وهو شعبة من شعب الإيمان .

وما أحوجنا اليوم إلى إنسانيتك وأخلاقياتك ومبادئك وعلمك الغزير وأسأل الله العلي القدير أن يحقق رؤياي فيك حين رأيتك تقف علي باب قصرٍ في الجنة وتهدى كتباً للطالبين .

المقدمـــة



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين الذي أنزل الكتاب بلسانٍ عربيٍ مبين والصلاة والسلام علي خاتم الأنبياء وسيد المرسلين .

[١] طبيعة البحث :

هذا بحثٌ ذو طبيعة خاصة إذ إنه لا يُعنى بظواهر العربية وليست مادته هي اللغة وليست عيناته هي النصوص .

فلا يصلح معه المحور التاريخي [Diachronic] الذي يعني بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة ، ويهتم بمشكلات النشأة والتحول ، وعوامل النمو والتدهور .

لكنَّ مادته هي البحوث والدراسات بمناهجها المختلفة وطرق تناولها المتعددة وأصحابها الذين ينتمون إلى مذاهب شتى ؛ ولذا وجب علي الباحث أن يسلك مسلكاً خاصاً يتناسب مع طبيعة هذا البحث .

[٢] هـدفه :

يهدف هذا البحث إلى تنظيم مناهج الدرس العروضي وتناول مذاهب أعلامه وعرض أساليب درسه وفق منهج واحد وطريقة تناول وأسلوب تعامل بحيث تنتظم منظومة الدرس العروضي المعاصر وفق منهج هذا البحث وأسلوب تناوله .

فموسيقي الشعر العربي ، مقياس مهم لتطور النص الشعري العربي ، وقضاياه قديمة ومتغيرة ينتج عنها تنوع في المدارس والاتجاهات والأعلام التي تناولت الدرس العروضي من النواحي : التاريخية واللغوية والفنية والجمالية ، فقد تطلب افتراض التصور الكلى المعاصر لأساليب الشعر العربي تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية والأسلوبية التطبيقية علي النصوص ، خطوةً ضروريةً ، بل مضي هذا التصور في اتجاه موازٍ ومشتبك ومنظم لبعض هذه البحوث ، يمدها

بالفروض النظرية. ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي ، في حركة متواشجة .

وإذا تعدينا المنهج التعليمي الذي اعتمده العروضيون في التقنين والعرض والتزموا به باحثين عن مناهج أخرى خالفته في العرض والأسلوب فإننا نقف عند بعض الدارسين وقد اتخذوا مناهج تخالف هؤلاء أمكن رصدها وتصنيفها وتحليلها في هذا البحث .

[٣]حدود المادة :

البحوث والدراسات المعاصرة في ميدان العروض والإيقاع في الفترة من [١٩٥٠ م – ٢٠٠٠ م] .

[٤]إشكالية البحث :

العروض نظام متكامل متسلسل متشعب القضايا ، وتميز عروض الخليل – لذلك – ببساطه من ناحية التكوين ، وبصعوبته من ناحية المصطلح . الأمر الذي دفع بالكثيرين بعده للاستدراك والمراجعة ، والاقتراح ، دون المساس بجوهر علم الخليل . حتى مع الذين حاولوا إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ، أو كتابته بلغة صوتية أخرى وقد حافظ الخليل علي نواة التفعيلة والبحر وهما السبب الخفيف والوتد المجموع . وجعل الحركة الضابطة بالحذف والتسكين في ثواني السبب فقط .

ولم يستطع المستدركون تجاوز هذا القانون الصوتي الموسيقي بينما تغيرت الأنساق العامة للدوائر و البحور والأمر نفسه يتكرر مع القافية والروي وما يصيب العروض والضرب من علل النقص والزيادة ، وهي الكامنة وراء تعدد ضروب العروض وتنوعه .

واحتاج الأمر بناء علي ما تقدم إلى النظر المدقق للمكونات الصوتية المكونة للغة العربية و لعروض وقوافي الخليل .

في آن والنظر إليها من عدة زوايا وهي :

الصوت العربي من حيث قيمة الصوت المفرد ، وخصائصه وعلاقاته بما حوله . وتداخله في وحدات تزداد اتساعاً من المقطع إلى الكلمة إلى الإيقاع العام .

والنظر إلى خصائص الصوت الفصيح ، والبديع الصوتي والظواهر الصوتية اللاحقة في سياق خصائصها الشعرية .

وقيمة المستوى الصوتي في اللغة والشعر وعلاقته بنظم النص كله ، وبأسلوب الشاعر .

وبهذا جعلت الدراسات والبحوث المعاصرة البناء اللغوي للنصوص من ناحية أخرى اتجاهين رئيسيين تدور حولهما وتتحرك من خلالهما.

[٥] موضوع الدرس العروضي :

صارت الدراسات المعاصرة في اتجاه يدرس القضايا والمشكلات التي تواجه الباحث ، وهو يتتبع تاريخ العنصر البنيوي في تشكيل النص الشعري . ويكمن وراء هذا المسار تاريخ طويل للشعر العربي الممتد منذ العصر الجاهلي إلى الآن ، وإلى أن تحدث تطورات أخري في لغتنا العربية . بينما يمتد التاريخ نفسه إلى آلاف السنين في عمق التاريخ العربي . واستدعى " البعد التاريخي " ضرورة التعرض لنشأة موسيقى شعرنا العربي من حيث النشأة والتشكيل .

وهو ما يكون موضوعات دراسة مرحلة من مراحل الدرس العروضي بموسيقي الشعر إلى نهاية رحلة التكوين الأولى ، مما يمهد لدراسة بنية عروض الخليل بن أحمد الذي يشكل نظريته اللغوية العروضية علي هذه

المرحلة الأولى من تكوين الموسيقى واللغوي للنص الشعري العربي مع بدايات تكوين نظرية أدبية عربية تؤكد الشكل الشعري الموروث .

تمهيداً لدراسة قوانين الصوت العربي في الشعر .

ليوضح الطاقات والكيفيات الكامنة في الصوت العربي قبل أن يتشكل في علاقات المقطع والكلمة والجملة ، وكما درست النشأة والتشكيل وبنية العروض من خلال علاقتها بالشعرية العربية . عولجت قضايا جديدة ، كان لابد أن تؤسس علي فهم لطبيعة الصوت العربي وعلاقاته بعناصر تشكيل النص الشعري فكان – ذلك – تمهيداً مهماً لدراسة موسيقى الشعر العربي وقضايا التجديد والتحديث في العصر الحديث ، ليستكمل دراسة عناصر التجديد وروافده في المرحلة القديمة التي تبدأ من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي وتناول قطاع من هذه الدراسات بحث قضايا التحديث في النص الشعري العربي المعاصر .

لأنها الفترة الثانية في تجديد النص الشعري العربي وتطويره فحاول وضع ضوابط عروضية وإيقاعية تتناسب مع النموذج الجديد .

وتبني البحث العروضي منهجاً مزدوجاً في تتبع قضايا موسيقى الشعر العربي .

فمن ناحية أولى : كان يحاول تفهم التطور التاريخي لهذا العنصر منذ نشأته حتى الآن . ومن ناحية ثانية كان لا بد من تفهم الكيفية الجمالية والفنية واللغوية لموسيقى الشعر العربي ، وحاول البحث معالجة هاتين الناحيتين من خلال التطور الذاتي للنص ولدراسة النص مع ملاحظة تأثير العوامل الموضوعية الخارجية عن النص .

كما وضع النص الشعري في سياقه اللغوي ، حيث إن اللغة وعلاقاتها هي مكوناته . فالنص علاقات لابد أن تتعرض لقضايا متداخلة مع مكونات أخرى لنص ، تضيء فهم موسيقاه .

[٦] منظومة الدرس العروضي:

وإذا كانت دراسة القدماء قد قامت على الأساس الخليلي نفسه ، فإن بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف في العروض العربي أسساً أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقي (جويار) والأساس النبري (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذري لعروض الخليل (أبو ديب الذي تابع فايل أساساً) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربي واجهت مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربي ممثل لإيقاع الشعر العربي ، بالرغم من أن الانتقادات الكثيرة التي وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فإنهم في نهاية المطاف سلموا به ، وبنوا عليه أساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة. وأدى هذا إلى المشكلة الثانية المتعلقة بالأخذ بالجذر المنهجي للخليل ، أي فكرة الأصل الثابت (والتي هي عند فايل النواة المنبورة : أي الوتد) الذي يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) إليه وإذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند المعاصرين هو الأعاريض الأوروبية التي جرى البحث عن مثيل لها في العروض العربي .

ولاشك أن ثمة جانباً مهماً في محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث في أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث في أهمية الوتد التي استحقت في رأيهم الإشادة بها ، بالرغم

من أنها تبدو مفروضة على الفهم إيقاع الشعر العربي ، الذي عدوه أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وفيما عدا كتاب د/ شكري عياد ظلت المحاولات الأخرى بعيدة في توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللإيقاع معاً ، أي مهمة إنتاج معرفة علمية بهما .

لقد جعلت الدراسات المعاصرة محاولة الوصول إلى " بديل جذري لعروض الخليل " مهمة مشروعة ، وهي تقوم على مسلمة اتفق عليها معظم الدارسين الجدد ، وهي أن عروض الخليل لم يستوعب تماماً إيقاع الشعر العربي مثل كتاب د/ عبد الله الطيب المجذوب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " (١٩٥٥ م) ثم كتاب د/ شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " (١٩٦٨م) ، وكتاب د/ كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي " (١٩٧٤م) وغيرها من الكتب والدراسات .

فقد أدرك الدرس الغربي لدى المستشرقين عند دراسة العروض العربي أو موسيقاه القدرات الخاصة لهذه اللغة ، ولهذه الشعرية . وحاول الباحثون العرب رد الاعتبار للعروض العربي ، ومحاولة تطويره ليتناسب مع تطور النص الشعري العربي .

ومحاولة إكساب هذه الدراسة الروح والإجراء العلمي ، بربطه بعلوم مساعدة تعلم الأصوات والقراءات لدى د/ إبراهيم أنيس ، أو يدرس الكيف المقطعي لدى د/ شكري عياد ، أو الاعتماد على جوهر الإيقاع لدى د/ كمال أبو ديب ، أو المقارنة باللغات السامية لدى د/ عبد المجيد عابدين ، أو ربطه بآخر منجزات علم اللغة بين الكم والكيف لدى د/ محمد عوني عبد الرءوف ، أو بربطه بالرياضيات والكمبيوتر لدى د/ أحمد مستجير في الدراسة الرقمية للشعر العربي . أو بربطه بعلم الجمال لدى د/ عبد المنعم تليمة ، أو بربطه بنظرة نقدية ومحاولة الاستكمال الإيقاعي لدى د/ سيد البحراوي أو

بوضع نظرية أشمل تربطه بالموسيقى ، نغماً وكتابة لدى د/ محمد العياشي وغيرهم .

[٧] المنهج :

منهج هذا البحث وصفي تحليلي ، يعتمد على التحليل ؛ لأن النظر المجرد إلى العلم والبحث في الأسس النظرية يجعل الباحث مشدوداً لعلوم أخرى تعينه على صناعة علم موسيقى الشعر ، فيغلب قوانينها على نظام الشعر العربي .

[٨] أسلوب التناول :

على الباحث مهمتان المهمة الأولى : أن يصف بحثه هو وطريقته ومنهجه ووسائل معالجة مشاكله ، والمهمة الثانية : هي وصف الدراسات التي يعرض لها ومناهجها ووسائل معالجتها في نهجٍ محكم .

ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث يسير في ضوئها وإن دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها وتهذيبه .

وأمام هذا البحث أسلوبان في التناول أحدهما يجعل الأعلام محوراً للتناول والآخر يجعل الظواهر محوراً للتناول ولكن محور الأعلام يؤدي إلى تكرار الاتجاهات مع كل علم ، أما محور الموضوعات أو الأفكار أو الاتجاهات ، فإن الأعلام ومؤلفاتهم تأتي طواعية عند ذكر الاتجاه أو الظاهرة ومن ثم وقع الاختيار على محور الاتجاهات على أنه في بعض المواضع يكون الباحث مضطراً إلى تحليل اتجاهات تتعلق بشخصيات وهذا هو ما حدث عند تناول اتجاه الأوزان ونظام العروض العربي ، حيث اختلفت منطلقات الدراسات التي عرضت لهذا الاتجاه ، فكان لابد من ارتباط كل

منطلق بصاحبه بالرغم من أن هذا الأمر يعد خللاً منهجياً من الناحية النظرية لكنه ضروري في واقع البحث .

وعلى هذا فإن التقسيم الخارجي جاء وفقاً للظواهر والأفكار أما التناول الداخلي فجاء وفقاً للدراسات والأعلام .

[٩] خطة البحث :

سارت خطة هذا البحث في مسار عرض مناهج النظر المعاصر يليه عرض أنظمة التحليل المستعملة ؛ والتي تعين على استيعاب هذه المناهج تلاها الأدوات ووسائل العمل الجديدة ، وإجراءات تطبيق نظم التحليل ، وميادين الاستفادة من هذا الجديد في حقل الدراسات التقابلية ، والمقارنة وما نجم عنها من اتجاه نحو نقد نظام العروض العربي ، ومحاولة عرض أنظمة بديلة لعلها تتناسب مع محاولات بدء التقعيد للنماذج الشعرية المعاصرة ؛ التي اختلفت نسبياً عن النماذج الموروثة وكان طبيعياً أن ينجم عن هذا لونٌ من نقد المصطلح ؛ ذلك المصطلح الذي كان مستعملاً ليتناسب مع ظواهر الشعر الموروثة ، والذي رأى المعاصرون عدم تناسبه مع النماذج المعاصرة.

وبعد ... فلله الحمد ومنه المنَّة وهو سبحانه وتعالى ولي التوفيق والشكر الجزيل لأصحاب الفضل الذين أسهموا في إخراج هذا البحث على هذا النحو .

أ.د. ممدوح عبد الرحمن الرمّالي

أستاذ العلوم اللغوية

ورئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم – جامعة المنيا

الباب الأول

ملامح الاتجاه وأصوله

مناهج النظر

[١] مناهج النظر

علم اللغة فروعه ومستوياته

من سمات التفكير العلمي أنه يبني على الإنجازات التي سبقته في المجال نفسه ، أي أنه يفيد منها ويستثمرها ، أو بتعبير آخر يتطور في اتجاه رأسي لا في اتجاهات أفقية كالفلسفة والفن (١) .

وهذه السمة نلمسها في أكثر ما كتب عن علم العروض والإيقاع ، فقد أفاد مما حققته علوم اللغة ، ولاسيما علم الأصوات وهو شبيه في منهجه ونتائجه بالعلوم الطبيعية ، وإفادة العروض والإيقاع منه تدفعه إلى الأمام في طريق التفكير العلمي (٢) .

لقد واكب البحث العروضي في نموه حركة تطور البحث وزيادة وسائل التحليل وتطوير إجراءاته وكذا مناهج البحث التي تنظم هذه العلميات وتعدد مستويات التحليل وكانت هذه الخطوة انعكاساً لحركة البعثات العلمية إلى دول أوربا وأمريكا خصوصاً الجيل الأول من المبعوثين اللغويين ومن تلاهم ، ويرجع الارتباط بين البحث اللغوي والعروضي إلى :

[أ] أن الذين عنوا بالبحث اللغوي وتطوره وتقدمه عنوا أيضاً بالبحث العروضي ، وإن لم يكونوا جميعاً من ذوي الاهتمامات بالبحث العروضي .

[ب] أن مستوى التحليل العروضي يشترك مع مستويات التحليل اللغوي الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والمعجمية والأسلوبية في تحليل مادة اللغة غير أنه يختص بأحد مستويات اللغة وهو مستوى لغة الشعر .

---

(١) انظر عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ص ٣٩ ، القاهرة د. ت .

(٢) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٢٣٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

[ج] تداخل البحث العروضي مع النحو والصرف واللغة في العديد من الخصائص خصوصاً المصطلح وانظر إلى مصطلح (المضارع) و (التضمين) و (العلة) على سبيل المثال في العروض والصرف والنحو واللغة ، أضف إليها (الحركة) و (السكون) ؛ التي هي أساس بنية اللغة وهي أيضاً العلامات الإعرابية ذات الوظيفة وهي المادة الأولى لأبنية الصرف وأبنية العروض إلخ ....

وقد تأثر البحث العروضي بنظرية السياق خصوصاً السياق الصوتي التي؛ أمكن استثمارها في نظرية تحليل الدوران والقيم المعنوية للأوزان والدلالة الصوتية .

أما القانون الصوتي ، فيشمل الطاقات الصوتية الكامنة في الحرف ، أو المقطع الصوتي ، وهي طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم ، وتتوزع هذه الطاقات في خصائص مثل : الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، التفخيم والترقيق وغيرها ، تمكن الحرف من التناغم – أو توضح عدم التناغم – مع الحرف التالي ، حتى تتشكل الكلمة ، وتدخل في سياق أعم من دلالتها المفردة خارج السياق الخاص بها وبالعمل الذي يحتويها .

وأما القانون الصرفي فيتناول هذه الكلمة من حيث بنيتها وتحولاتها الصوتية وحركات حروفها ، أي يفسر لنا بنية الكلمة ، ومن ثم يوضح لنا إمكانية اتفاقها مع غيرها من الناحية الصوتية . ونلاحظ هنا أن القانون الصرفي مهم في تفهم نوعية الأصوات المكونة للكلمة ، ولهذا يفيد أكثر في فهم صوتيات القافية الشعرية .

ويأتي القانون الثالث وهو القانون الموسيقي ليصوغ هذه الإمكانيات الصوتية والصرفية في قانون أعم يربط هذه الخصائص الصوتية في نسق عام يشمل البيت في صيغ وزنية [1] .

وكما استفاد البحث اللغوي الحديث من المنهج التاريخي المقارن في عقد صلة بين العربية وأخواتها الساميات اتجه أيضاً البحث العروضي إلى الاستفادة من حصيلة البحث اللغوي المقارن في محاولة الرجوع إلى أصل الأوزان العربية ونشأتها والذين قاموا بهذا الجهد من الباحثين المقارنين من أمثال الدكتور / محمد عوني عبد الرؤوف والمرحوم الدكتور / عبد المجيد عابدين والدكتور / عبد الله الطيب المجذوب ، وغيرهم في أرجاء العالم العربي .

ومن استفادة البحث العروضي من علم اللغة التقابلي مسألة مدى تأثر العروض العربي بالعروض الهندي أو الفارسي ، وما إذا كان العروض العربي أصيلاً في نشأته وبيئته أم أن الخليل بن أحمد استعاره من الأمم الأخرى ؟

ومن ثم أدى هذا الموضوع إلى ظهور بحوث عديدة ألف بعضها المستشرقون وتبعهم في بعضها أبناء العربية وقد اتهمت هذه البحوث نظام العروض العربي بالقصور وعدم مطابقته لتراكيب اللغة المنظومة شعراً فظهر سيلٌ من النقود وُجِّهَت إلى العروض العربي كتلك التي وُجِّهَت إلى نحو العربية ففجرت هذه البحوث طاقات عربية كانت كامنة فنشط بعضها يهاجم العروض العربي وتصدى البعض الآخر للدفاع عن نظام العروض الخليلي والإشادة بصانعه فأثرت هذه الحركة البحث العروضي .

وممن أنجزوا في هذا الميدان الدكتور / أحمد مختار عمر في إطار تناوله للبحث اللغوي عند العرب صوته وصرفه ونحوه وعروضه ومعجمه على أنها فروع لعلم اللغة .

---

(1) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ، ص ٢٤ ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة ١٩٩٥م .



وعلم اللغة هو : الدراسة العلمية للغات البشرية كافة من خلال الألسنة (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام . ويعني بالدراسة العلمية البحث الذي يستعمل الأسلوب العلمي المعتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء ، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج أو مناهج قابلة للتطوير والضبط ، ثم استعمال التحليل الرياضي الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث ونتائجه .

إن ارتباط علم اللغة بظواهر لغوية وغير لغوية جعله يتشعب إلى فروع عديدة يُعني كل فرع منها بظاهرة معينة .

فعلم اللغة النظري يعني بدراسة الأصوات اللغوية دراسة فيزيولوجية وفيزيائية وسمعية . كذلك يعني بدراسة التراكيب اللغوية ، من حيث بناء الجملة وبناء الكلمة ورتبتها داخل الجملة ، ومن حيث القواعد التي تصوغ الكلام وتضبطه في الوقت نفسه . ويعني علم اللغة النظري بالدلالة التي تفرزها هذه الأصوات والتراكيب ، سواء أكانت دلالة خاصة أم عامة ، معروفة ومختزنة . إنه يعني ببنية المعنى وكيفية توليده في اللغة وخارج اللغة ويعني أيضاً بالقواعد التي تولد المعنى والضوابط الموضوعة على تلك القواعد .

إن علم اللغة النظري هذا وفروعه (الصوتية والنحوية والدلالية) كان له أكبر الأثر في تطوير ما يعرف بـ " الأسلوبيات الأدبية " عامة والإيقاع خاصة ولاسيما من حيث استفادتها من المفاهيم الصوتية والتركيبية والدلالية [1] .

وتكون موسيقى الشعر عنصراً مهيمناً ، ومركزاً يجمع بقية العناصر المشاركة في التشكيل . ويحسب ذلك وفق مفهوم الشعر نفسه ، فمفهوم الشعر العربي عبر عصوره كلها ، لم ينكر الوزن أو القافية (أو الموسيقى) . فقد ظل مئات السنين : الكلام الموزون المقفى المقصود الدال على معنى . وعندما تساقطت من هذا التعريف وحدتا الوزن والقافية وتحولتا إلى صيغ تفعيلية تقفوية

---

(١)انظر د. مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، ص ١٣٨ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤ م .

جديـــدة ، تعـــترف بالـــتطور الحادث في النص الشعري دون أن ننكر القديم ، بل جعلته مرحلة من مراحل تطورها . أصبحت القصيدة وأصبح النص الشعري يقوم على تنوع التفعيلة وتعددها ووحدتها مع حرية في التعامل مع القافية والروي .

وبذلـــك يحمل كل تعبير موسيقاه ، وتحمل كل رؤية موسيقاها ، ويحمل كل نـــص شـــعري أو نـــثري موسيقاه ، بصرف النظر عن التفعيلة أو القافية ، إنما القصيدة لا تستغني عن وزنها وإيقاعها حتى لا تتحول إلى قصيدة الدلالة .

كمـــا نشـــير هنا إلى أن الوزن العروضي أو التفعيلي التقفوي أو غير ذي القافية ، يسير وفق إيقاعات الوزن واللغة المتاحة المكونة له عند التركيب ، بينما تأتي عناصر صوتية غير متوقعة أو متوقعة ومحسوبة تضيف إلى موسيقى النص ، مســتوى آخــر من موسيقى الظواهر البديعية على سبيل المثال . وتضيف إليها خصـــائص صوتية يكررها الشاعر ويبثها بين سطور نصه ، وتصب كلها في أذن المتلقي وتمتزج مع غيرها لتؤلف موسيقى النص الشعري .

ويتضـــح هذا لدى كثير من الشعراء الذين يفضلون صيغاً صرفية محددة عـــند الجمـــع أو الوصف أو التصغير أو التفخيم أو استعمال صيغ إنشائية بلاغية تستدعي صيغاً صرفية يكثر من استعمالها أو تكرارها .

ويدخل في هذا الشأن غلبة بعض الحروف أو المقاطع على صوتيات النص الشـــعري لـــدى الشـــاعر ، ولا يختلف في ذلك شاعر قديم أو حديث ، فلا تزال الخصـــائص اللغوية العربية مستمرة متواصلة في كل نصوصها خصوصاً النص الشعري [١] .

ففـــي كتاب " موسيقى الشعر العربي " قدم الدكتور / عياد مشروع دراسة علمية جديدة للعروض العربي [٢] ، ومشروع الدكتور عياد لا ينحصر في الاتجاه

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٣١ .

(٢) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٢٧ ، ط دار المعرفة الأولى ١٩٦٨ م .

الـــلغوي لدراســـة العروض فحسب ، بل يشمل في الوقت نفسه الاتجاه النقدي أي البحث في صلة الأوزان بالمعاني .

وقـــد أراد د/ عيـــاد بهذه الدراسة أن يصل إلى فهم أدق وأعمق لموسيقى الشـــعر العـــربي ، فبحث في الإيقاع وصلته بالوزن الشعري وخصائص كل من الأصـــوات الســـاكنة واللينة واختلاف المقاطع ، من حيث الطول والقصر والنبر وعـــدم النـــبر ، وقد جاء محتوى هذه الدراسة بعد أن قدم الأسس الجديدة لدراسة العـــروض العـــربي أفرد فصلاً للمدخل اللغوي إلى دراسة العروض وفصلاً آخر للمدخل الموسيقي إلى دراسة العروض ، ثم فصلاً عن القافية وآخر عن موسيقى الشعر ومعناه [1] .

فالشـــعر عمـــلية بناء لغوي تتم بطريقة مخصوصة على مستويات متعددة (صـــوتي ، تركيـــبي ، معجمي) سعياً إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع ، وتكتســـب هـــذه الرؤية تفردا من خصوصية هذا البناء ، ومن خصوصية التشكيل الجماليـــة لعناصره ومستوياته ، على أن القول بتعددية مستويات البناء الشعري لا يعني تراكماً ، ومن ثم انفصالاً واستقلالاً للعناصر اللغوية على المستوى الواحد ، وللمســـتويات مع بعضها ، بقدر ما يعني تركيباً متداخلاً تتحقق به بنية النص التي تنـــتظم – بدورهـــا – كـــل العناصر والمستويات ، معنى هذا أن كل عنصر وكل مســـتوى يتســـم بطابع دلالي ، فـــ " الشعر معنى يبني بنية معقدة ، وكل عناصره المكونـــة له عناصر دالة ...... " [2] ، من جهة أنها تحققات للبنية ، فلا مجال –

---

(1) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ، ص ٤٤٤ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٥م .

(2) انظر يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ص ٥٩ ، تحقيق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .

هـنا – للحديث عن مضمون أو شكل أو لمحاولة الفصل بين البنيتين بنية التشكيل وبنية الموقف ، فـ " ...... لا يمكن – إذن – أن يفصل بين البنيتين ...... " [١] .

وإزاء تعـدد مستويات النص الشعري وعناصره ، وما تتسم به من تداخل لـتحقيق البنية الشعرية ، بدا الدرس العروضي بحاجة إلى طرائق متعددة استمدت من علومٍ وحقولٍ معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعري ، فهي بحاجة إلى تحليل أسلوبي لدراسة مكونات الظاهرة اللغوية في مستوياتها المختلفة ، وبحاجة – أيضاً – إلى تحليل بنيوي للوقوف على علاقات تلك العناصر والمستويات .

هـذا المطـلب المـزدوج الذي قدم تحليلاً أسلوبياً للعناصر المكونة للنص الشعري ، وقدم تحليلاً بنيوياً كشف عن بنية النص التي تجلت في العلاقات القائمة بيـن عناصـره ، هـو مـا حدد إجراءات البحث ، ودفعه إلى تبني وجهة نظر الدراسات " النصيّة الممثلة في " علم النص " [٢] .

وقـد بـلور البحث العروضي المعاصر العلاقة بين الافتراض النظري ، وقوانيـنه ، وبـني واقـع النص الشعري عبر عصوره تلك التي كشفت التجريد النظري وما يصاحبه من احتمالات نظرية قادمة .

كمـا كشـفت حركية إبداع النص الشعري ، فمن جدل النظري والإبداعي ظهـرت احتمالات كثيرة للكتابة ، حيث تقوم البنية الصوتية لعروض الخليل على عـدة افتراضات نظرية وعملية منها : حرية الشاعر في الكتابة وفق قوانين اللغة والـتقاليد الشـعرية المعمول بها في عصره ، والاعتراف بالتذوق الشعري الذي يجعـل شعر شاعر أكثر اقتراباً من أذن سامعه ونفسه أو تجعله أكثر نفوراً منه ، وهـي قدرة على التصرف الصوتي داخل النص الشعري ، ومنها إخضاع الخليل بـن أحمـد لما قرأ من الشعر العربي الجاهلي الإسلامي والأموي لقوانين نظرية

---

(١) انظر د/ عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص ١٠٠ ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

(٢) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص ٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

أخـــرج لنا الدوائر والبحور والتفعيلات من توالي الحركة والساكن ، وهي أصغر الوحـــدات الصوتية وجوهرها . ولا تعد هذه القوانين عوائق ضد إبداع الشاعر ، فـــالقوانين بـــنيت على نصوص بعينها وفق توالٍ زمني محدد ، ولا يفرضها ذلك على الإبداع التالي لها ولا يقيده .

فهـــو إلماح إلى نظام صوتي داخل النص الشعري العربي يمكن تكراره ، ويمكن تجاوزه والاعتماد عليه في الوقت نفسه (١) .

البنيـويـــة :

البـــنيوية مـــد مباشـــر مـــن الألســـنية (علم اللغة Linguistics) ويقف دي سوســـير على صدارة هذا التوجه ، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظـــام من الإشارات (Signs) ، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان ولا تكـــون ذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها . وجعل هذا الأمر سوسير يركز على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها (٢) .

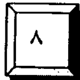
وتـــتم هذه العملية - كلها - متداخلة ، متآزرة لحظة الكتابة ثم في لحظة التلقي ، ولكننا في لحظة الدرس نفصل العناصر لندرسها مستقلة ، ثم نعيد تركيبها لندرس علاقاتها ببقية العناصر .

وتنضوي العناصر المشكلة للنص الشعري تحت مصطلح " الشكل " وليس الشـــكل هـــنا مجـــرد الإطار السطحي الذي نلقي فيه بالعناصر ، إنما الشكل هو الصورة النهائية لجدل العناصر كلها وهو مجموع العلاقات والمقصود بكل عنصر

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٢١ .

(٢) انظر د/ عبد الله محمد الغزامي : الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ص ٢٩ ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥م جدة .



داخـل النسـق ، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية " [1] .

أما التنافر فقد يعني تهدم الشكل ، وعدم القيام بالوظيفة ، إذ كل عنصر لا يقوم بوظيفته اللغوية ، يعطل بقية العناصر عن دورها ، ويهدم النص بالضرورة ، فيظهـر فيـه الاضطراب ؛ لأنه يتحول من عنصر بنيوي إلى عنصر زائد بلا وظيفة [2] .

ويعـرض " بياجيه " تعريفاً للبنيوية ، وذلك حين قال : إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هي [3] :

[١] الشمول .

[٢] التحول .

[٣] التحكم الذاتي .

فالشـمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة ، بحيث تصبح كاملة في ذاتها ، وليسـت تشكيلاً لعناصر متفرقة ، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشـكل طبيعـتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية . وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة ، ولـذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع ؛ لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمـل الخصـائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة . وإذا خرج فالبنية غير ثابتة وإنمـا هـي دائمة (التحول) وتظل تولّد من داخلها بنى دائمة التوثب . والجملة

---

(١) انظر جون كوين : بنية اللغة الشعرية ص ٢٧ ، ٢٨ ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

(٢) انظر د/ مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٧٤ .

(٣) J.Piaget, Structuralism (tran.by C.Maschler Harper colophon Bookes New Yourk, ١٩٧٠.

الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة ، مع انها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجمل .

وهــذا (الــتحول) يحدث نتيجة (لتحكم ذاتي) من داخل البنية ، فهي لا تحــتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها ، فهي لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيــني خــارج عنها لكي يقرر مصداقيتها ، وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصــة بسياقها اللغوي [1] ، والأسباب والأوتاد ، بل الحركات والسكنات شأنها فــي هــذا الــنظام شأن الجمل ، حيث تدخل في تشكلات ، وتكون وحدات تقوم بوظائف داخل نسق التفعيلات والبحور والدوائر .

أمــا القوانيــن المتحكمة في تطور الشعر العربي ، فهي مجموعة قوانين : صوتية تبدأ من القانون الصوتي العام ، إلى القانون الصرفي الخاص بلغتنا العربية ، ثم القانون الموسيقي الذي يتحكم في تنغيم النص اللغوي العربي .

وبهــذا استفاد البحث العروضي من فكرة الثابت والمتحول في اللغة فابتكر عنصر الإيقاع بعد أن ظهرت فنون جديدة كالشعر المنثور أو قصيدة النثر ، حيث تجردت هذه الألوان من الأبنية العروضية فلم تعد إلا مادة اللغة التي تشكل النص ، فأصبح النص يعتمد على إيقاع اللغة دون الأوزان التي هي في الأصل العنصر الــثابت والضابط لقوالب اللغة وبقي الإيقاع الذي هو عنصر متغير أي متحول ؛ لأن مفــردات اللغة وتراكيبها وأصواتها لا تثبت على تشكيل واحد ، ولكن اللغة ليســت نوعــاً واحداً من أنواع السلوك الإنساني ، فهناك أنواع أخرى من النشاط الإنســاني العادي مثل عملية الإبداع الفني يمكن أن تخضع للدراسة والوصف في إطــار نظم Systems رياضية علمية خاصة ، أو ربما في إطار نظام يقوم على مبادئ النحو التحويلي أيضاً ، حيث تمثل نظرية تشومسكي النحوية نموذجاً خاصاً

(١) انظر د/ عبد الله محمد الغزامي : الخطيئة والتكفير ص ٣٢ .



لكثير من العلماء في حقل العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية يمكن العمل في إطاره [1] .

أمـــا فـــي ميدان الأسلوبية أو علم الأسلوب Stylistics فقد أضافت نظرية تشومســكي بعداً جديداً وعميقاً إلى الدارسات الأسلوبية ، وهي تنطلق في التحليل الأســلوبي مـــن مفهوم خاص للأسلوب وهو أن الشاعر يستعمل أنواعاً معينة من الـــتحويلات في لغته وبخاصة التحويلات الاختيارية بحيث تصبح هذه التحويلات مميزاً أسلوبياً عنده ، لأن هذا الاختيار دون غيره وإلحاح الشاعر على استعماله مـــن بيـــن مجموعـــة الطاقات التحويلية الكامنة في النظام اللغوي إنما هو أصلاً استثمار لطاقات اللغة التي يستعملها ، ولكن بتحولات معينة .

ويشير " أوهمان " في مقال له عن " النحو التحويلي والأسلوب الأدبي " إلى ثلاث خصائص تمتاز بها النظرية التحويلية في دراسة الأسلوب وهي :

[١] إنَّ الكثير من التحويلات ذات طابع اختياري ، أي أن التركيب المستعمل يمكن تحويلـــه إلى عدة تراكيب على المستوى السطحي دون أن يحدث تغير مهم فـــي دلالة هذا التركيب ، ومن هذه التحويلات تتكون مجموعة من البدائل التركيبية على المستوى الأسلوبي يمكن تتبعها .

[٢] العلاقـــة بيـــن البنية السطحية والبنية العميقة فيما يتصل بالتراكيب التي يمكن استثمارها أسلوبياً وذلك في التراكيب المحولة عن بنية عميقة واحدة ، حيث نجـــد أن هـــذه الـــتراكيب تظل تحتفظ بعلاقتها بالتركيب العميق ، ومن ثم نستطيع أن نفسر كيف تتحول عدة تراكيب سطحية إلى بدائل أسلوبية .

[٣] يختـــلف الشـــعراء فـــي اســـتعمال التراكيب المعقدة والغامضة كماً وكيفاً ، وتســـتطيع الـــنظرية التحويـــلية أن تكشـــف عن علاقة مثل هذه التراكيب بالـــتركيب العميق ؛ لأن هذا الاختلاف في نوع التعقيد أو درجة الغموض قائم على أساس من القواعد التحويلية التوليدية للغة .

---

(١) انظـــر نظـــرية تشومســـكي الـــلغوية ، تأليف جون ليونز ، ترجمه د. حلمي خليل ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ،ط١ ، ١٩٨٥م.

ومعـــنى هذا أن النظرية التحويلية في مجال الدراسة الأسلوبية لا تقف عند حدود وصف العبارات المستعملة فعلاً ، بل تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التي تتحكم فـــي الصياغة ، وكذلك مدى فهم المتلقي لها ، وبذلك تقدم النظرية التحويلية أداة للتحـــليل الأســـلوبي يفســـر العلاقة بين الإبداع عند الأديب والإبداع الذهني عند المتلقي .

كما أسهمت هذه النظرية أيضاً في الدراسات العروضية بأبحاث ودراسات حـــول الـــوزن والإيقـــاع فـــي الشـــعر فيمـــا يعرف باسم " العروض التوليدي " [Generative Metrics] كما قدمت أبحاثاً أخرى حول " الاستعارة " وكلها قد تؤدي إلى تطـــور ضـــخم فـــي نطاق الدراسات الأدبية والنقدية إذا ما طبقت على نطاق واسع .

كمـــا قام أيضاً بعض أتباع تشومسكي بتطوير الدراسة الأسلوبية ونقلها من حدود الجمل إلى آفاق النص الأدبي ذاته فيما يعرف اليوم باسم قواعد النص text Grammar أو تحـــليل الـــنص Discurse Analysis وكلها نظريات معاصرة وهي تبشـــر بنـــتائج مهمـــة وخاصـــة في نظرتها الكلية الشاملة التي تتميز بها نظرية تشومسكي .

ومـــن أهـــم الدراسات الأسلوبية التي اتخذت من هذه النظرية منطلقاً لها ، الدراســـات الـــتي قـــام بهـــا عدد من العلماء والباحثين أمثال أوهمان R.ohman وهندريكس وغيرهم [١] .

وقد نشأت الدراسات اللغوية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها تحت تأثير فكرة البـــنيوية Structuralism ، واتخـــذت فـــي تطورهـــا مسارات مختلفة ، واعتنقت فلســـفات متنوعة ، بل متعارضة في بعض الأحيان واستطاعت هذه الدراسات – عـــلى اخـــتلاف اتجاهاتها – أن تطور من أدواتها ، وأن تولي جانباً من همومها

---

(١) انظر د/ محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ١٩٨١م ، ص ١٢٣ ، ١٣٢ .

النظرية والتطبيقية لدراسة العمل الأدبي باعتباره نمطاً متميزاً من أنماط الاستعمال اللغوي ، وأن تنتقل بوسائلها المنهجية من العمل في إطار " نحو الجملة " Syntactic Grammer – وهو النحو الذي يعد الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي – إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته " نحو النص " Text Grammer وهو النمط الذي يعد النص كله وحدة التحليل (١) .

وهنا نعود إلى اختلاف البحث المعاصر عن البحث القديم ، في هذا السياق إذ " أهم فرق يميز (البحث المعاصر في بناء الجملة) عن البحث العربي القديم يكمن في أن الجهد العربي دار حول محور " نظرية العامل " ، بينما يضع البحث المعاصر هدفه في دراسة التركيب الشكلي لعناصر الجملة – وسيلة للتعبير عن معنى – ومن ثم يعد المعنى عنصراً مهماً في دراسة بناء الجملة ... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفاً له محللاً له في اللغة الواحدة ، أو مقارناً إياه في المجموعة اللغوية " (٢) .

وهنا يمتزج المستوى الصرفي بالمستوى الدلالي ، ويستعين الشاعر بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص ، فيطعمه بشكل سردي ، أو بتقنيات درامية ، وله أن يستعين بأي وسيلة فنية ، أو جمالية ، تخرج التشكيل الشعري كما يشاء المبدع .

وتكون دراسة الشكل – عند ذلك – دراسة للنص الشعري في جوهره ويكون المنهج التحليلي مناسباً لتحليل هذه التراكيب والقوانين (٣) .

ودراسة الأنساق تحتل مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث ، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات ، كما طوره رومان ياكبسون

---

(١) انظر د/ سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ص ٢٩ ، ط٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٢م .

(٢) انظر د/ محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ص ٦٧ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

(٣) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٦ .

(Jakobson) . وفـــي الدراسات العربية برز مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمـــل الأدبي ، فقد حاول د/ كمال أبو ديب في دراستين بنيويتين اكتناه الأنساق فـــي قصـــيدة قديمـــة هـــي معلقة امرئ القيس وفي قصيدة حديثة هي – كيمياء النرجس – لأدونيس [1] .

واقـــتدى الدكتور مدحت الجيار بالدكتور إبراهيم أنيس ، وذلك في محاولته جعـــل " فـــاعلاتن " أصـــلاً لكل التفاعيل مع زحافاتها المشهورة وعللها ، وذلك بإجـــراء تغيير أو أكثر من التغييرات عند تحويل فاعلاتن إلى غيرها : التقصير – الحذف – التأخير – التقديم – الإلحاق – السبق [2] .

ولا جديـــد يضـــاف إلى علم العروض بهذه المحاولة ، فهي تشبه القول إن رقـــم ٥ أو ٨ أو غيـــرهما هـــو أصل الأعداد كلّها ؛ لأنه بالجمع أو بالطرح أو بالضرب أو القسمة يمكن أن يتحول إلى أيّ عدد آخر [3] ، فاهتدى الدكتور مدحت الجيار إلى إمكانية تخليق الدوائر العروضية ، أو إعادة تشكيلها وفقاً لبحور الشعر ووحداتها الوظيفية بدلاً من انبنائها على الحركة والسكون عند الخليل .

وربمـــا كـــان هـــذا الصنيع صدى أو من ثمار البحث المقارن في محاولة الكشـــف عـــن أصـــل بحور الخليل واحتمالات تشكلها جميعاً من الرجز ، وبهذا تنضوي بحور ودوائر الخليل في ثلاث دوائر هي : (الرجز) ويشمل ثمانية أبحر و (الـــرمل) ويشـــمل أربعـــة أبحر ، و (الطويل) ويشمل خمسة أبحر ليكون

---

(١) انظر د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ص ١٠٨ ، وانظر أيضاً الفصل السادس من الكتاب نفسه من ص ٢٦٢ إلى ٣٠٨ ، وانظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ص ٣ ، وانظر كذلك أدونيس (علي أحمد سعيد) الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧١م .

(٢) انظر د/ إبراهيم أنيس : فاعلاتن ، مجلة (الشعر) ، تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، يناير ١٩٧٧م .

(٣) انظر د/ علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

المجمـوع (٨ + ٤ + ٥) = (١٧) بحـراً هي بحور الخليل (١٦) والأخفش الأوسط .

ويعـني هذا أيضاً أن بحور (الرجز ، الرمل ، الطويل) تستوعب تشكيل البحور الشعرية العربية من الناحية النظرية .

كما أن تفعيلات (مستفعلن ، فاعلاتن ، فعولن ، مفاعيلن) تخرج منها بقية التفعيلات [١] .

ولهـذا يمكـن أن توضع بحور الخليل ، والأخفش السبعة عشر في دوائر مختلفة عن دوائر الخليل ، فقد لوحظ أولاً أن بحر (الرجز) بتفعيلاته :

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن ... مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

– o – o – – o/– o – o – – o/– o – o – – o/– o – o – – o/– o – o – – o/– o – o – – o

يمكن أن يكون لبنة أساسية لفهم ثمانية أبحر من بحور الخليل ، تكون دائرة (الرجز) مركزها ، فإذا أثبتنا التفعيلة (مستفعلن – o – o – – o) ثم نوعنا ما بعدها وجدنا :

[١] أن (الرجـز) هـو مـن (الكـامل) بعد تسكين الثاني المتحرك من (– – – o – – o) لتصـبح (– o – o – – o) فتحول (متفاعلن) إلى (مستفعلن) أو إلى ما في وزنها .

[٢] أن تثـبيت تفعيـلة (مسـتفعلن) الأولى والثالثة من بحر الرجز ، إلى جانب تحويل الثانية والرابعة إلى (فاعلن) (– o – – o) في الشطرين تكون بحر البسيط (مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فاعلن) في كلا الشطرين.

[٣] إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثالثة في الشطرين ، ووضعنا بدل الثانية في كلتيهما تفعيلة (مفعولات) لتحول إلى (المنسرح) .

---

[١] انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٣٥ .

[٤] إذا ثبتــنا (مستفعلن) الأولى في كلا الشطرين ، وجعلنا التفعيلة الثانية (فاعلاتن) وجدنا أنفسنا أمام بحر (المجتث) وهو بحر مجزوء بطبعه.

[٥] وإذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثانية في كلا اشلطرين وأضفنا التفعيلة الثالثة بوزن (فاعلن) نجد أنفسنا أمام بحر (السريع) .

[٦] ومــن المنطــلق نفسه بعد تثبيت (مستفعلن) الأولى في كلا الشطرين وإضافة (فاعلن ، مُتعِلُنْ) في كلا الشطرين نتج (مخلع البسيط) .

[٧] أمــا المــتدارك ، فهو مُحَوَّر عن الرجز أو الكامل ؛ لأنه يحتوي على ثمــاني تفعيــلات كــل واحدة منها بوزن (– o – o) فَعِلَن) أو (فَعِلُنْ) (– – – o) .

لهــذا فتسمى مجموعة بحور (الرجز ، والكامل ، والبسيط ، والمنسرح ، والمجــتث ، والسريع ، ومخلع البسيط ، والمتدارك) بدائرة الرجز ؛ لأنه أساس تكويــن كــل هذه البحور ، بل يمكن أن نسميها دائرة (مستفعلن) ، ويكون ذلك دليــلاً عــلى أن بحــر الرجز هو الأساس لهذه المجموعة في بداية تكوين الوزن الشعري العربي لدى الشعراء ، فهي دائرة تشمل (ثمانية) أبحر كثيرة الاستعمال في الشعر العربي القديم والحديث .

وهــي بحــور سداسية التفعيلات ، فيماعدا بحر البسيط فيتكون من ثماني تفعيــلات ، وفــي حيــن نثبت (مستفعلن) الأولى والثالثة في بحور (البسيط ، والمنســرح) ونثبت الأولى والثانية في بحر (السريع) ، ونثبت الأولى فقط في بحري (المجتث ، مخلع البسيط) . أما بحرا (المتدارك ، والكامل) فهما شكلان متميزان داخل هذه الدائرة .

ثانياً : دائرةالرمل :

وقد لاحظنا أن بحر (الرمل) في تفعيلاته داخل الدائرة (فاعلاتن) :

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن ... فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

o - o - - o -/o - o - - o -/o - o - - o - ... o - o - - o -/o - o - - o -/o - o - - o -

يخرج منه بحر (المديد) بتغيير (فاعلاتن) الثانية في كلا الشطرين إلى صـــورة (فاعـــلن) (- o - - o) كمـــا يخـــرج منه بحر (المقتضب) من حذف (فـــاعلاتن) الثالـــثة من كلا الشطرين مع تغيير (فاعلاتن) الثانية إلى صورة (فاعـــلن) كما حدث في بحر المديد ، ولهذا يمكن أن نقول إن بحر المقتضب هو بحر المديد عند حذف (فاعلاتن) الثالثة ، كما يخرج لدينا بحر (الخفيف) .

عـــندما نســـتبدل (فاعلاتن) الثانية في كلا الشطرين من (الرمل) ، أو (فاعـــلن) مـــن (المديد ، والمقتضب) ، وتبقى (فاعلاتن) الأولى والثالثة في الشطرين .

يعني هذا أن بحر (الرمل) يستوعب داخله (المديد والمقتضب والخفيف) بـــتغييرات بسيطة كلها في التفعيلة الثانية ، في حين تثبت تفعيلة (فاعلاتن) في البحور الأربعة المكونة لدائرة الرمل .

وفـــي إطـــار توليد الطويل من (فاع لاتن) المفروق الوتد في هذه الدائرة (المختـــلف) رأى الدكـــتور مدحت الجيار أنه يمكن تخليق أبحر هذه الدائرة من خلال بحر الطويل فتسمى (دائرة الطويل) .

ثالثاً : دائرة الطويل :

وهـــي الدائـــرة التي تعتمد على بحر (الطويل) أكثر بحور الشعر العربي استعمالاً ، حيث نجد الطويل بتفعيلاته الثمانية كما جاء في الدائرة :

فعولن / مفاعيلـــــن / فعـــولن / مفاعيلن

o - o - o - - /o - o - - /o - o - o - - /o - o - -

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

o - - o - - /o - o - - /o - o - o - - /o - o - -



يستوعب بداخله بحور (المتقارب ، والهزج ، والمضارع) فتفعيلة الأولى (فعولــن) حيــن تــتكرر بمفردها ثماني مرات يتكون بحر (المتقارب) وحين تتكرر تفعيلة (مفاعيلن) أربع مرات ، يتكون بحر (الهزج) .

فــي حين يستخرج البحر (المضارع) من تكرار (مفاعيلن ، فاعلاتن) مــرتين فقــط . ويعــني ذلك أن (فعولن) و (مفاعيلن) هما جوهر تشكيل هذه الدائرة ، باستثناء المضارع الذي يضيف (فاعلاتن) كتفعيلة ثانية .

ولهذا يمكن إدخال بحر (الوافر) بتفعيلاته الست :

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن ...مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

o --- o - -/o --- o - -/o --- o - -/o --- o - -/o --- o - -/o --- o - -

فــي هــذه الدائرة لتشابه تفعيلة (مفاعيلن) (- - o - o- o) في دائرة (الطويل) مع تفعيلة (مفاعلتن) (- - o - -- o) في بحر (الوافر) فهما يلتقيان عند تسكين لام (مفاعلتن) ، ويتقاربان عند تحويل لام (مفاعلتن) [1] .

الشعريــة:

الشــعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم ، وإنما شكل خاص من أشكالها [2].

ومصـــطلح الشعرية من المصطلحات التي استفاض النقد الأدبي المعاصر فــي الحديــث عنها ، وذلك بحسب مساهمته في تشكيل نظرية عامة لها اتصالها الحميــم بالفنون عموماً ، وعلم الجمال على وجه الخصوص ، ثم ارتباط كل ذلك بـــالخواص الداخـــلية للنص الأدبي ، وما به أصبح شكلاً أدبياً ، فالشعرية صارت إحـــدى المكتســـبات التي أفادت من مناهج العلم وقدرتها على الثبات النسبي ، كما

([1]) انظر د/ مدحت الجيار: موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلاته ص ١٢٧ .

([2]) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د/ أحمد درويش ، ص ٥٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٤م .

أفـادت مـن المـناهج التأويلية التي واكبت الدرس الأدبي ، وهي بخلاف تأويل الأعمـال الـنوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى ، وإلى معرفة القوانين العامة التي تنـتظم كل عمل ، وهي بخلاف علم النص وعلم الاجتماع إلى غيرها من العلوم ، تبحث عن القوانين داخل النص ذاته .

وهي عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي ، تحسس خيوطه التي تذهب طـولاً ، وتذهـب عرضـاً ، فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أسماها " فاليري " (الشعرية) ، حيث تكون اللغة وسيلة وغاية معاً [١] .

وهـنا تعـود الدائرة لنبدأ من الوظيفة الاجتماعية للاستقلالية الجمالية التي تتيح للشعرية – وهي القيمة المهيمنة على النص الشعري – أن تستقطب العناصر كافة لحظة تشكيل النص إذن نحن أمام نقطتين : ما الشعرية ؟ وكيف ندرسها ؟

بعـد أن تحددت ملامح الشعرية ، ونتاج اجتماعي وجمالي عام ، وفي هذه النقطة يحاول " ياكبسون " أن يضع تعريفاً ومنهجاً لدراسة الرسالة اللفظية حينما تتحول إلى نص فني . ويبين – في هذا السياق – " أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسـانية تماماً مثل ما يهتم الرسم بالنيات الشكلية ، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن عدّ الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات" [٢].

وبالتالي فالتعامل مع الشعرية يبدأ وينتهي من لغتها وأساليبها ، ويكون علم اللسـانيات هو علم دراسة الشعرية بما فيها من موسيقى وتصوير وتراكيب آخذين فـي الحسـبان " أن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب ، وإنمـا ينتسب إلى مجمع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة " [٣] .

---

(١) انظر : الشعرية – تودروف ، ترجمة شكري المنجوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ١٩٨٧م ، ص ٢٣ .

(٢) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة دار توبقال ، ص ٩ .

(٣) انظر السابق نفسه .

ولا نستطيع أن نربط الشعرية بدائرة الإيقاع ، حقيقة إنها لازمة من لوازمها ولكنها هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون ، ومن ثم فهي بعيدة عن الاتجاهين الأساسيين : اتجاه المعجم ، واتجاه النحو بما يحويانه من إمكانات قابلة للثبات والتغير .

والواقع أن الدرس العربي القديم لم ير في النظام الإيقاعي ميزة في الشعرية ، وذلك على الرغم من أن معظم تعريفات الشعر لا تخلو من (الوزن والقافية) ، إذ إن النظام العروضي أتاح للمبدع بناءً شكلياً ، وتمثل جهده الحقيقي في ملء هذا البناء بمادته التعبيرية ، بحيث تم ذلك وفق معادلة بين البناء الإيقاعي ، والبناء الصرفي ، وهذه المعادلة هي التي أمكن أن تتصل – من قريب أو بعيد– بالشعرية ذلك أن التأثر تحرك في عملية اختيار المفردات وفق حركته الذهنية من ناحية ، ووفق أبعاده النفسية من ناحية أخرى ، دون أن يشغله – في ذلك – الأبنية الصياغية في حد ذاتها ، بقدر ما شغله تماسك الدوال في سياق تعبيري يربط بينهما فهو – إذن – يفرغ جهده خالصاً للاختيار ، ثم التعليق دون أن يجاوزهما ، وما كذلك الشاعر الذي ربط عملية الاختيار بالأبنية الخاصة ، على معنى أن الاختيار يكون مقيداً بإطارين : المعنى من ناحية ، والبناء الصياغي من ناحية أخرى ، وفي مرحلة ثالثة يتم توثيق ذلك في تشكيل إيقاعي ممتد يجاوز حدود الأبنية الصرفية ذاتها .

ولاشك أن أبعاد الإطار الإيقاعي أتاح للشعرية أن تكون أكثر مع البنية الإيقاعية في إطارها الموروث ، فحقق بذلك نوعاً من التواصل بين القديم والجديد.

ولاشك أن أبعاد الإطار الإيقاعي أتاح للشعرية أن تكون أكثر تعلقاً بالداخل التركيبي وبأنماطه [١] .

---

(١) انظر د/ محمد عبد المطب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص ٥٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .

ولهذا نستطيع القول بأن تحقيق الوظيفة الشعرية يتم بالموسيقى – الإيقاع – مـــع غيرها من عناصر التشكيل الشعري اللغوي والتقني الشكلي ، وهو ما ينشئ لـــدى " ياكبسون " بخاصة " نحو الشعر " أو الأجرومية الشعرية التي تشكل النص المؤلف بالترتيب الخاص بالشاعر أو نحو الشاعر عن طريق الاختيار والتأليف ، في لحظة الكتابة .

ونجـــد أن " الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة ، بيـــنما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة ، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ الـــتماثل في محور الاختيار ، على محور التأليف " (١) ، وبناءً على ذلك لا توجد كلمة في الشعر مفصولة عن موسيقى إيقاعها (٢) .

وكذلك فإن البنية الكبرى للنص المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي ، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية ، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيـــه ، ممـــا تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالة الكلية .

إذا تقبلـــنا فكـــرة " درجة الشعرية " الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيـــرها ، كـــان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل ، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب عـــلى ذلـــك تجريبياً من اختلاف كفاءة المتلقي في التمييز بين فاعلية مختلف هذه المســـتويات وأصبح من الضروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك (٣) .

فعلاقـــات النحو الشعري تختلف مع علاقات النحو المنطقي ، وخلافها هو خلاف الخاص مع العام ، والاستعمال مع القاعدة وتصبح موسيقى النص وإيقاعاته

---

(١) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص ٣٣ .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٢٩ .

(٣) انظر د/ صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ص ٧٢ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

ممثلة لنحو الشاعر وتراكيبه أي أسلوب الشاعر في التعامل مع مكونات الشعرية ، وتعمل اللغة مادة جوهرية في تركيب لغة النص بإتاحة الفرصة للاختيار من معجمها ، ومن صنع الدلالات المولدة التي تنمو بنمو النص الشعري .

وهنا تقف موسيقى الشعر تجلياً أسلوبياً ، وليس عنصراً مستقلاً أو قالباً تصب فيه الدلالة يضاف من الخارج ، بل هو ناظم الأصوات والدلالات والمجازات ، بل الأسلوب الذي هو تجلٍ له ، وهذا ما يجعل موسيقى الشعر محط أنظار كثير من العلوم الحديثة [١] .

وإذا كانت الملامح الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها [٢] .

وقد يتناول الدارسون كل جانب من جوانب الشعر وحده معزولاً عن بقية الجوانب الأخرى ، كأن يتناول العروضيون الوزن ليبينوا نوع بحره وما فيه من زحافات وعلل وأعاريض وأضرب ، وكأن يتناول النحاة ما في الشعر من تراكيب تعد شاهداً على قاعدة لديهم إيجاباً بإثباتها ، أو سلباً بتشذيذها ، وكأن يتناول البلاغيون ما فيه من تشبيه يبينون أطرافه وأنواعه ، أو استعارة يجرونها بالتفكيك وإعادة التركيب .

وقد يتناول غير هؤلاء وأولئك ما يبغونه في الشعر ، ولكن صار النص الشعري وحدة تحتاج إلى تعاون هذه الجوانب المختلفة لتفسيرها وشرح أبعاد تركيبها وبنائها اللغوي بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعري نفسه متعاونة غير متنافرة .

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٣١ .

(٢) انظر د/ صلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، ص ١٩٣ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ .

إن تعــاون هــذه الجوانب المتعددة أمر ضروري ؛ لأنه يوقفنا على أسرار الإبداع اللغوي [1] .

ولاشــك أن الــوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر ، إذ تسير الجملة في الشــعر ســيراً منظماً يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها توالياً يحكمه النمط الــذي تخــتاره القصيدة لإيقاعها العروضي ، وقد تنتهي الجملة قبل نهاية البيت ، وتــبدأ جملة جديدة لا تنتهي بنهاية البيت ، وقد تنتهي الجملة بنهاية البيت ، وسواء أكــان هذا أم ذاك فإن آخر البيت محكوم بمقطع معين لابد من تكراره في كل بيت ؛ لأن القافيــة تحتويه ، ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخرى ، غير أنها في النثر تعمل على ضبطها وعدم مخالفة توالي النظام المقطعي والنظام القافوي فيها .

ومن هنا تعمل هذه العوامل في كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يــتوفر لهــا ما يعين على هذا الضبط الإيقاعي في المقاطع الصوتية ، وتعمل في الوقــت نفســه على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تســتقر القافية في موضعها المقدر متآخية مع مثيلاتها في القصيدة غير نابية ولا جافيــة ، ومتلائمة مع السياق الدلالي للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد في تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة في البناء التصويري والمعطى السياقي [2] .

ويعــد تكرار الوحدات المتناظرة من الوسائل الناجحة لتحقيق تماسك النص الحديــث [3] ، فالــتكرار من شأنه أن يصنع قدراً كبيراً من الانسجام والتآلف بين عناصــر الــنص ومكوناته ، ويسمح بالاستمرار في بنائه ، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة ، وهذه أبرز خصائص النص الفني [4] .

---

(1) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص ١٣ ، الخانجي بالقاهرة ، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م .

(2) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٤ .

(3) انظر آن ، إينو : مراهنات دراسة الدلالات اللغوية ، ترجمة أوديت بتيت وخليل أحمد ص ٨١ ، دار السؤال ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠م .

(4) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ١٤٣.

ليس هناك مفرّ من تناول الجملة في الشعر في ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية ؛ فلكل منهما دور فعّال في صياغة بنية الجملة ، وإن كان هذا الدّور في حاجة إلى كشف وإيضاح ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوي مع الوزن الشعري ، وتآلف جانباً النسج بحيث يخفي أثر كل منهما في الآخر .

إن الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستعملة في الجملة ، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها وبعض واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد .

ويشتد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقاً عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت ، وهي – بالطبع – الكلمة التي تكون القافية ، أو تكون جزءاً من القافية ، أو تكون القافية جزءاً منها في داخل البيت يكون مجال الاستبدال محصوراً في صيغة الكلمة وهي وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها ، وليس كل الكلمات ذات التوازي المقطعي المعين – بطبيعة الحال – صالحةً للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة ، بل إن التوازي المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك ، وكل كلمة من مجال دلالي ما لها تعاملها النحوي الخاص بما قبلها وبما بعدها ، **ومن هنا نجد أن الكلمة المطلوبة محكومة بمقياس آخر هو المجال النحويّ ، وقصد المعاصرون العلاقة الخاصة بالكلمة . فهناك إذن أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر وتحدد إمكان استبدالها هي : الوزن الشعري للقصيدة والتوزاي المقطعي للكلمة ومجالها الدلالي ومجالها النحوي [1] .**

---

(1) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٩٣ .

[٢] البحوث الصوتية وأنظمة التحليل :

إن مجموعة التحولات المعرفية والمنهجية التي جدت في نظرية اللغة ، وأصولها ، ومستوياتها ووظائفها ، والفلسفة العلمية الكامنة وراءها مست بشكل مباشر مفهوم العروض والإيقاع وطرق تحليلهما ووظائفهما المتعددة بشكل كلي شامل مما يجعل أية مقاربة علمية تختلف في محدداتها ونهجها عن المقارنات اللغوية [١] .

فقد تفرعت الدراسات العروضية وتنوعت واتخذ بعض الدارسين مناهج مختلفة في طريقة معالجة هذا العلم ، كما اختلفت أنظمة التحليل ووسائله وفقاً لكل منهج ، فالمنهج هو أسلوب خاص للدراسة والمناهج تختلف في الأساليب والطرق وتلتقي عند هدف واحد هو الوصول إلى الأسلوب الصحيح في دراسة ذلك العلم والطريقة الواضحة والصحيحة التي يمكن بها معالجة درسه والقواعد الثابتة الراسخة التي تعتمد على الأدلة والبراهين أو الأسس العلمية للدراسات الحديثة [٢] التي تعقد صلة عامة بين هذا العلم ومستويات اللغة العربية ناهينا بالعلاقة بينه وبين العلوم الأخرى خصوصاً المصطلحات التي تعد قاسماً مشتركاً بين علوم النحو والصرف والعروض والتي تشترك جميعاً في تحليل النصوص وكشفت أسرار العلاقات بين المكونات التركيبية وبين مكونات هذه النصوص في مختلف مستويات اللغة ، ولقد أصبح هذا العلم بفضل ما قدّمه البحث المعاصر نظرية نحوية صرفية لغوية في أحد مستويات العربية وهو الشعر .

وفي البحوث المعاصرة اقتربت دراسة الأوزان من أن تكون أحد أشكال الظواهر اللسانية في النص الشعري ، الأمر الذي يقضي بتأمل دورها في بناء النص في ضوء علاقاتها بغيرها ، من الظواهر وليس بالاقتصار على جانبها

---

(١) انظر د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢٦ ، عالم المعرفة (١٦٤) ، الكويت ١٩٩٢م .

(٢) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٩٧ .

الصـــوتي – وإن كان لهذا الجانب مكانه المتميز في العملية الشعرية – فلا يمكن الـــنظر إلى الـــوزن في غياب علاقاته بالألفاظ والتراكيب والدلالة ، تلك العلاقات التي تجعل من الوزن أحد العناصر الدالة في تشكيل النص ، فـــ " نموذج البيت " أو الـــوزن يذهـــب إلى أبعد من مسائل الشكل الصوتي الخالص ؛ إذ الأمر يتعلق بظاهرة لسانية أكثر رحابة لا تستنفدها معالجة صوتية فحسب [١] .

فقـــد شـــكل " العروض " – من وزن قافية – في الاتجاه المعاصر للبحث العروضي أحد العناصر الأساسية والدالة في بناء النص الشعري ، وهو لا يتمكن مـــن القيـــام بهذا الدور التشكيلي والبنائي في إطار النظرة التقليدية التي رأت في العـــروض قوالـــب ثابتة ومحددة سلفاً ، يكتسب النص حظه من الجودة والرداءة بمقـــدار التزامه بها ، فمثل هذه النظرة تصر على ربط النص بصياغات جاهزة ، بـــدلاً مـــن تأمل الممارسة النصية التي تمنح العروض – وغيره من العناصر – وجـــوداً فعـــلياً ، ودوراً فعالاً في تشكيل التجربة ، وهنا دعت الحاجة إلى دراسة الجـــانب العروضـــي في الشعر العربي المعاصر ، بوصفه (هذا الشعر) تجربة تتسم بكثير من التخطي والتجاوز لمعطيات العروض القديم .

فمـــن أبرز الفروق الجوهرية بين لغة الشعر والنثر اختصاص لغة الشعر بالـــتكرار المنـــتظم للصوت ، في حين لا يحظى النثر بمثل هذا الانتظام ، فالنص الشـــعري " ... يقـــبل الانقسام إلى مقطعات تتأرجح قليلاً حول العدد المتماثل من المقـــاطع نفسه ، والأذن تستخلص من هذا إحساساً بالتكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعـــارض بيـــن الشعر والنثر ... " [٢] ، وتكرار الصورة الصوتية نفسها – بشكل كـــلي أو جـــزئي – في نص ما هو " الوزن " ، وهو ما يسهم – كثيراً – في تحديد شاعرية النص .

والـــوزن يصـــنع توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات ، ويبرز بها شكلها وخصائصها الحسية (الصوتية) ، بل إن هذه الألفاظ والعبارات تؤثر على

---

(١) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص ٤٢ .

(٢) انظر جون كوين : بنية اللغة الشعرية ص ٢١٢ ، ترجمة دار توبقال .

التشكيل الوزني للنص الشعري ، أي أن التشكيل الوزني يتداخل مع التشكيل الأصواتي واختيار الألفاظ والتركيب النحوي ، ومن هنا كان تمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة (النظرية) للأوزان ، وكان تمايز القصيدة الواحدة عن غيرها في الوزن نفسه ، فكل قصيدة تمثل – في ذاتها – صورة خاصة ومتفردة في استعمال الوزن الشعري (١) .

وقد اتخذت البحوث النصية من دراسة مستويات البناء الشعري أساساً لفهم طبيعة النص الشعري ، مع افتراض أن كل مستوى يحمل ملمحاً من ملامح البنية تأثراً بأنظمة التحليل اللغوي ، فليس هناك ما هو شكلي وما هو مضموني كل العناصر والمستويات ذات طابع دلالي ، تتجلى فيها البنية ، وتتكشف بواسطتها (٢) .

وقد لاقى البحث في موسيقى الشعر من عناية الدارسين في العصر الحديث ما جعل مسائله موزّعة على خمسة علوم كاملة : أربعة منها علوم لغوية ، منها اثنان يختصان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافي ، ولذلك كان الدرس علم يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة في الإطار الشعري ، أضيف إليهما علم البديع ودرس فيه عموم الكلام نثره وشعره ، واتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى المطلقة ، غير المشروطة ، كما اتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة ، والرابع علم الأصوات وفيه درس كل أثر مسموع من أصوات بسيطة أو مركبة ، أو من كلام مفيد أو غير مفيد ، والخامس علم الموسيقى ، وهو علم غير لغوي ؛ لأنه في الأصل لا يتركز على الكلام .

ولكل علم من هذه العلوم نظام وأسلوب في التحليل وقد استعمل المعاصرون مصطلح " النظام " نظراً لأنه مصطلح شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعاً وتأثيراً في مجال الدراسات اللغوية والأدبية – مفهوم

---

(١) الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ١٨ .

(٢) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ٧ .

دي سوســير ، الــذي يمكــن عده أساساً يقوم عليه لا مفهوم النظام في العديد من الدراسات المعاصرة فحسب ، بل يقوم عليه أيضاً مفهوم " البنية " [1] .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متآلفة ومتكاملة فإن هذا التآلف والتكامل ليس إلا تآلفاً لحظياً ومؤقتاً ؛ لأنَّ معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها ٠ كل منها باتجاه – مع الآخر ، وضده في الوقت نفسه ..

ففي داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يرسي أســس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوي طالما ظل النظام قائماً) واتجاه آخــر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك آليته وتحطيمه [2] ، ووسيلة ذلك أسلوب التحــليل إذ يــبدأ " علم الأصوات " من دراسة " الفونيم " وهو الصوت المفرد أو الحــرف ، من حيث : الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، ثم يدرس " المورفيم " أو المقطــع الصــوتي المكون من أكثر من حرف . ويدرس من مجموع الحروف والمقــاطع الكــلمة وأنواعهــا ومجالاتها ، فإذا ما دخلت الكلمة المفردة في علاقة صــوتية ، أو موســيقية ، أو دلاليــة مع غيرها من الكلمات تدخل " علم النحو " لضبط أواخر الكلم بالعلامة الصوتية المناسبة على أواخر الكلمات بعد أن يكون " عــلم الصرف " قد ضبط الكلمة – حتى قبل آخرها – على وزن صرفي ، أو كما سمعت عن العرب .

ويــأخذ " علم المعاني " في تفهم موقع الكلمة من الدلالة المطلوبة ، وكيفية وضعها – في الجملة – في أفضل وضع لها ، توصل به الدلالة (والإيحاء) إلى المتلقي [3] .

---

(1) نقلاً عن د/ سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العر... ...لة لإنتاج معرفة علمية ص ١٣٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

(2) youri ...n , Analysis of Poetic Text ED . and transl . Barton ...on , (op Ardis , Arbor, U.S.A, ١٩٧٠, PP.٤٦-٦ .

(3) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٧٢ .

وعلى هذا فقد حظي كلّ من هذه العلوم بالنظر الدقيق في العصر الحديث ، فمـنها ما ثري رصيده وتضاعفت قيمته كعلمي الأصوات والموسيقى ، ومنها ما ولّد نظريات جديدة كانت شهادة عناية ورعاية ، كعلمي العروض والقوافي [١] .

وقد حظيت البحور والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثاً بعناية كبيرة إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الإهمال .

فدرس الباحثون " موسيقى الحشو " ، ودرسوا خصائص الصوت المعزول عن الإطار الدلالي ، وخصائص الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس ، وخصائص الإطار الدلالي الموسّع وضروب التقطيع الـتي يقـوم عليها ، وخصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى الخاصة ، وذلك في إطار دراسة عناصر الإيقاع اللغوية .

ومـن هـنا كـان الائتلاف بين هذه الأشتات ، لكونها خالصة العروبة ، وخاضـعة في النظر والدرس لمنهج واحد ، هو منهج الوصف القائم على تسجيل الواقع في إطار سياقه وطبيعته ، بالنظر الواعي والمعالجة اللغوية الصرّفة [٢] .

ونـالت موسيقى الإطار الخارجي بالرغم من ذلك قدراً كافياً من الدرس ، والقوافـي فـي ذلـك أقل عناية من البحور ، بسبب قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج [٣] .

وحـاول المعاصـرون تعزيز قوانين علم العروض العربي وقواعده بعلوم أخـرى لـدرس النص الشعري وبيان خصوصيته ، وارتباط ذلك بثلاثة أسباب جوهرية هي :

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي ، ط٣ ، مصر ، ١٩٦٥م .

(٢) انظر د/ كمال بشر : دراسات في علم اللغة ص ٥ ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

(٣) انظر محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢٠ ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

- تطور العلوم ، ووسائل القياس السمعي والصوتي والفني .
- تطـور النظرية النقدية واللغوية والبلاغية حتى ضمت الدراسة اللغوية في كل فروعها .
- تطور شكل النص الشعري عبر العصور .

ونلاحـظ – تـبعاً لذلـك – أن دراسة الإيقاع الشعري أو موسيقى النص الشـعري ، تتنوع وتتطور ، وهي لا تزال صالحة للدرس والتطوير ، ولكن لابد مـن الأخذ في الحسبان ، أن وسائل هذه العلوم تختلف عن الوسائل الخاصة بعلم النص الشعري .

وهـذا مـا دعـا محمـد العياشي صاحب نظرية إيقاع الشعر العربي إلى الاعـتقاد بأن " كل قول في الإيقاع الشعري عند العرب ، وعند اليونان ، خاطئ يحـتاج إلى المـراجعة ، والمعـاودة ، والتصـحيح ، ولئن أخطأ الخليل وجويار وغيـرهما مـن العـرب والمستشرقين ، فلأنهم لم يكونوا شعراء ، ولم يكتسبوا بالـرؤية والممارسة الحساسية التي هي العنصر الفعال لبلوغ القصد في هذا الفن من فنون المعرفة " [1] .

ولكـن التسـاؤل المترتب على كلام العياشي هو : فإذا لم يكن هذا المبدع (الشـاعر) مزوداً بقدرة على الدرس ، إذ الواقع أنه في حالة حركة دائبة ، يفكر بفطـرته ودربـته ، ويحـتاج لمن يدرس نتاجه وليس شرطاً لناقد أو دارس إيقاع الشعر وموسيقاه أن يمارس الشعر ، ولكن الشرط العملي أن يكون مزوداً بحساسية فنية ليكون قادراً على التعامل مع نتاجه [2] .

وعـلى هـذا امـتدت بحوث الشعرية العربية المحدثة باتساق في شعبتين متوازيـتين ، ومتداخلـتين في بعض الأحيان بين مجموعة من التأملات والأنساق

---

(١) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ٤٣ ، المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٦م .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢١٠ .



النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته من جانب ، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر . فحاول الدارسون المعاصرون بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة ، وتقدمت بعض البحوث الألسنية والأسلوبية التطبيقية بممارسة عدد من آليات التحليل النصي ، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية ومقاييس اختبارها [١] .

فأثبتت أنظمة تحليل هذه البحوث أن القواعد النحوية والعروضية بنوعيها لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة ؛ لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعري الخاص واختيار القافية المعينة يتعاون مع الآخر .

ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلاً لعدد كبير من التوافقات التي تتآزر وتصنع سياقاً معيناً يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات في إطار النصّ كلّه[٢].

المنهج التحليلي وصرامة الوصف العلمي وإجراءاته :

ويلاحظ أن العلم – قبل كل شيء – هو مجموعة من الاتجاهات أو المبادئ التي تمنح الأعمال العلمية صبغتها المميزة ، ولعل أهم هذه المبادئ يتمثل في الدقة والإحكام والموضوعية ، والاعتماد على التجريب ، والحتمية ، والاقتصاد في الجهد ، وعدم الجزم بأبدية النتائج [٣] .

والواقع إن إهتمام اللسانيين المحدثين بظاهرة " العدول " كما يسميها البلاغيون العرب ، هو اهتمام حديث لم يتنبّه إليه اللسانيون البنيويون الأوائل ، فاللساني دي سوسور لم يكن مهتماً باللغة المكتوبة بقدر ما كان مهتماً باللغة

---

(١) انظر د/ صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ص ٦٧ .

(٢) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٢١٩ .

(٣) انظر د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢٧ .

المنطوقة والاستعمالات اليومية لتلك اللغة . وقد جعله هذا التفكير يتجنب الدراسة اللســانية للأدب الذي هو حسب رأيه استعمالات خاصة للغة Langue . وقد سار تــلميذه " تشارل بالي " في المسار نفسه على الرغم من أنه هو الذي كان قد أسس الدراسة المنتظمة لما يعرف اليوم بــ " الأسلوبيات " .

أما " بلو مفيلد " فعلى الرغم من أنه تنبَّه إلى القيم الثقافية للأدب إلا أنَّه لم يُدخلــه فــي إطــار البحث اللساني ذلك أنه حسب رأيه هو عدول عن الاستعمال العــادي للغة . ذلك العدول الذي ارتبط بما كان " بلومفيلد " يرفضه حقلاً مستقلاً بذاتــه ألا وهــو حقل " فقه اللغة " [*philology*] ذي العلاقة الوشيجة بالأدب ، ولكن بعد أن أصبح علم اللسان علماً يقف برأسه ومستقلاً عن بقية العلوم الأخرى ، فإنــه لا جرم من فتح الجبهات المختلفة التي أغلقها على الفلسفة في بداية نشوئه ، ومــا الانفــتاح الــذي تــم حديثاً على حقل الأدب والذي كان من ثمراته نشوء " الأسلوبيات " إلا برهان على هذه العلاقة الإيجابية بين اللسانيات والأدب .

ولكن على الرغم من الأعمال الأسلوبية التي كانت ثمرة لهذا التعاون ، فإن بعض الباحثين لا يرضون للسانيات أن تمسّ الأدب ، وحجتهم أن اللسانيات ذات " صبغة علمية " .

ويمــثل هــذا الاتجــاه المدرسة اللسانية الأمريكية (التشومسكية التوليدية والتحويــلية) . أما المدرسة اللسانية الأوروبية " الفرنسية خصوصاً " فلها موقف آخر من هذه المسألة يخص بما كان قد عبر عنه " بالمر " حينما قال : ينبغي على اللساني ألاّ يهمل بشرح القيم الجمالية للأدب من خلال استعمال التحليل اللساني ... إن الأدب بالنسبة إلى اللساني ليس بأقل من الاختلاقات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد .



وهكــذا فإن الأدب من هذا المنظور هو لغة معدولة (منحرفة) ، بل هي مــادة مناســبة للدراسة اللسانية حتى ولو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعدون التحليل اللساني للأدب نوعاً من الادعاء [١] .

والواقــع أن اللسانيات كونت نفسها من خلال النظريات الكثيرة والمتنوعة لذلك أفاد الأسلوبيون من المبادئ الأساسية المعروضة في هذا العلم والمشتركة بين جميع الاتجاهات اللسانية [٢] .

وقد استهدفت المناهج المعاصرة الكشف ، والعودة إلى الجذور ، والوصف الموضــوعي المــتعاطف ، ولم تُجمّد في قوالب فارغة ولم تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أُطر شكلية جاهزة ولم يفقد العقل العربي الاهتمام بتحــليل الإيقــاع الشعري نفسه (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتباره فاعلاً حيويــاً في كل عمل فني يُتلقى ، وهكذا تم تلمس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة من مختلف العصور [٣] .

إن دراســة خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة ؛ لأنها - كسائر البحوث الفيزيائية - تقوم على عزل صفة معيــنة مــن صفات المادة ، ومن ثم تخضعها للقياس ، ولكن دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن أن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء ؛ لأن الأصوات متى أصبحت رموزاً دالة على معانٍ فقد أصبح من المتعذر فصلها عن معانيها ، ومن ثم قياس كل منهما على حدة (إن كان من الممكن قياس المعاني) ، ولجــأت الدراسات المعاصرة إلى وسائل علمية أخرى غير القياس : وسائل أقل انضباطاً بدون شك ، ولكنها هي الوسائل الوحيدة التي امتلكها الدارسون .

---

(١) F.Palmer, linguistics at larger, P.٢٥٢.N. Minnis, ed . london , Gollones ١٩٧١.

(٢) انظر د/ مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ص ١٤٩ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

(٣) انظر د/ كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ٤٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت،ط٢ ، ١٩٨١م.

فـبعد الاستبطان ، على الدارس أن يلجأ إلى التحليل والمقارنة ، والتحليل فـي دراسة العمل الأدبي لا يعني إرجاع الشيء إلى عناصره ، كما هو الشأن في تحـليل الأجسام ، ولكنه يعني تجريد جانب واحد من جوانب الشيء ، وتمثله في الذهن مستقلاً ، ليتمكن الباحث من مقارنته بغيره مع علمه بأنه لا يوجد مستقلاً في الواقع . وبتكرار عمليتي التحليل والمقارنة أمكن وصول الباحثين إلى شبه استقراء لظواهر عامة [١] .

ويعـد المنهج الإحصائي من أكثر المناهج التحليلية ارتباطاً بالنص للأبعاد التفسـيرية التي توفرها مكوناته . وبما أن البحث اللغوي يتناول مستويات مختلفة مـتدرجاً من المستوى الصوتي ، فالصرفي ، فالتركيبي ، فالمعجمي الدلالي ، فقد أمكـن الـبحث الأسلوبي تناول تلك المستويات ذاتها ، وإن كان المستوى الأخير أكـثرها تعقـداً وقابـلية للخروج عن النظام الكلي الذي تفرضه اللغة إلى النظام الجزئي الذي ينتجه الكلام [٢] .

وَعَدُّ الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية ، أمر يصطدم بالتأكيد مع الشعور العام .

فالشـعر يقابل العلم باعتباره " مادة " لكن ذلك التقابل لا يُفرض سلفاً على مـنهج الملاحظـة المتـبع ، ولا يوجد على الإطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من أن تكون موضوعاً للملاحظة أو الوصف العلمي [٣] .

وعـلى هذا فقد استعان المنهج التحليلي بالعلوم والنظريات التي أعانته على فهم العناصر المكونة للنص ، وفهم وظائفها ، ودورها في تشكيل النص . وللمحلل

---

(١) انظر د/ شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ص ١٤٦ ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .

(٢) انظر د/ سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص ٥٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

(٣) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د/ أحمد درويش ص ٣٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

أن يستعين بعلوم اللغة والنحو والموسيقى والعروض والبلاغة وغيرها من العلوم كعلم النفس والاجتماع والتاريخ لتحليل البنية النصية في دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة ، بهدف فهم البنية الصوتية وموسيقى النص الشعري في علاقاتها بما يمتزج بها من عناصر .

وتسعد لغتنا العربية الدارس اللغوي والبلاغي بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين . ولهذا فالمنهج التحليلي أكثر إفادة في تحليل النص الشعري العربي والبنية الصوتية الموسيقية أكثر مناسبة لهذا المنهج [1] .

الوحدات الصوتية ونظام الإيقاع :

تأثر البحث في خصائص الشعر وعناصر إيقاعه بمبحث الفونولوجيا وخصائص الأصوات وصفاتها المخرجية تبعاً لمبدأ أقل الجهد أو السهولة والصعوبة ، فدرس المعنيون بموسيقى الشعر دور الأصوات التي يتألف منها الشعر باعتبارها عنصراً من عناصر موسيقاه وإيقاعه .

ففي العصر الحديث اهتم " فرايتاج " و " جاكوب " من المستشرقين بإحصاء أوزان الشعر القديم وتابع هذا الاتجاه من الدارسين العرب الدكتور إبراهيم أنيس في " موسيقى الشعر " ليمثل لنا هذا المنهج الذي يعتمد على شيوع النغم الشعري أساساً لاعتماد المقياس العروضي . وهو في هذا الكتاب لم يتبن هذا المنهج فحسب ولكنه تبنى أيضاً منهجاً طالب فيه بدراسة العروض العربي من جديد على أسس من علمي الأصوات والموسيقى [2] .

فاتخذ المستوى الصوتي من دراسة كافة التنظيمات الصوتية في الشعر هدفاً له ، فتعرض للجانب العروضي فيه من وزن وقافية بما يشمل ذلك من : دراسة منحنى استعمال الأوزان والتشكيلات الوزنية في حشو السطر الشعري وفي خاتمته " تفعيلة الضرب " ، والتداخل الوزني والخلط الوزني ، ومحاولات الكتابة

---

(1) انظر د/ مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٢٦ .

(2) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٤٠٧ .

خارج إطار الأوزان ، والتدوير " نسبة وأشكاله ووظيفته وعلاقته بالتركيب النحوي " ، كما شمل دراسة القافية : نسبها " كحرف روي غالب أو كمقطع صوتي غالب " ، وأشكالها وعلاقتها ببناء البيت أو السطر التركيبي ووظائفها .

وتجاوز البحث المعاصر تناول الجانب العروضي إلى دراسة الجناس والقافية ، وصور أخرى للتقفية [التصريع – السجع أو القافية الداخلية] ، البنى التكرارية ، رمزية الصوت اللغوي المفرد [١] .

وقد قسم العلماء علم الأصوات إلى فرعين رئيسين " الفونيتكس " وهو علم الأصوات العام الذي يدرس الظواهر الصوتية العامة التي لا تختص بها لغة دون أخرى . أي أنه يدرس الأصوات نشاطاً إنسانياً ويستخرج منها القواعد العامة ثم " الفنولوجي " أو علم وظائف الأصوات في بيان الدلالة ؛ لأنه جزء لا يتجزأ من النحو بمعناه الواسع [٢] .

والمقصود بالمعنى الواسع لعلم النحو هذه الإضافات الجديدة العلمية التي صار العلماء يرون النحو قاصراً دون الاهتمام بها والذي يعنينا تلك الإضافات التي تتعلق بالناحية الصوتية ، وما يرافق النطق من تنغيم وتلوين ونبر يساهم في تحديد المعنى وإيضاحه للسامع . وهذا الجانب هو الذي دعا بعض العلماء – عرباً وأجانب – أن يدعو إلى ضرورة تسجيل أحكام اللغة وقواعدها بطريق الكتابة الصوتية ؛ لأنها هي القادرة على تطوير النطق الحي للغة ، ومن ثم المساهمة في الوصول إلى المعنى الصحيح المحدد [٣] .

---

(١) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة [دراسة في بلاغة النص] ، الفصل الأول من ١٥ - ١٨٧ ، ومحمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الباب الأول من ١٩ – ٩٤ .

(٢) انظر د/ كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني – الأصوات – ص ٢٤٥ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .

(٣) انظر السابق نفسه : ص ٢٤٤ .

والحقيقــة أن بيـــان دور النــبر والتنغيم وموسيقى الكلام في بيان المعنى موضـــوع مهــم ، وقــامت جهود كبيرة بين علماء اللغة – في مختلف اللغات – لدراسة أثر النبر والتنغيم في توضيح المعنى [1] .

وكــل من " التحليل الفونولوجي " و " التحليل النحوي " تحليل " شكلي " ، والتحـــليل الفونولوجي ينبغي في دراسة لغة من اللغات أن يتم قبل التحليل النحوي لها ، كما ينبغي أن يتم دون أي إشارة إلى ، أو أي اعتماد علي "الوحدات النحوية " مثل [المورفيمات و الكلمات] أو " الفصائل النحوية " كالجنس ، والعدد ، والزمن إلخ ....

وهكذا تعد " الفونولوجيا " الحلقة الوسطى بين مادة النطق [وهي موضوع الدراســة الصـــوتية باســتثناء الدراســة الفونولجية بطبيعة الحال] وبين التحليل النحوي.

ولكــن ثمــة خلافــاً جوهـــرياً بين نوع التحليل الفونولوجي ونوع التحليل الـــنحوي ، كما أن ثمة خلافاً بين الوحدات أو العناصر والفصائل الناتجة من هذا التحــليل ، وتلك الناتجة من ذاك ، ويرجع هذا إلى الخلاف في المقاييس المستعملة ، وإلى استقلال هذه المقاييس عن المعنى الدلالي [2] .

وقـــامت الدراســـات الحديثة للتفاعيل على أساس المقاطع الصوتية اعتماداً على الدراسات المقارنة التي راح يقيمها الدارسون العرب والمستشرقون ، وعلى تطـــور أسلوب البحث العلمي الحديث في علم الأصوات " ذلك لأن المقطع كوحدة صـــوتية يشـــترك فـــي جميع اللغات وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات

(1) انظر عودة خليل أبو عودة : التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ص ٧٤ ، بيروت ، ط١ ١٤٠٥ هـــ – ١٩٨٥م .

(2) انظر د/ محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، ص٢٢٨ ، دار المعارف ١٩٦٢م .

phonetics فيجعل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم " [١] .

فلقد نظرت الدراسات المعاصرة " إلى الأجزاء التي رُدت إليها التفاعيل – وهي الأسباب والأوتاد – فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية ، ونستطيع – كما يقول الدكتور شكري عياد – بأيسر النظر أن نتبين حقيقة ذلك : فعلى أي أساس يعد السبب الثقيل جزءاً وهو في واقع الأمر مكون من جزئين متساويين [حرفين متحركين] ؟ وعلى أي أساس يعد الوتد جزءاً وهو سبب خفيف زيد في أوله أو في آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل " إليه " أو " امتد " أو " استقام " ؟ [٢] ، وفاته أن تفعيلات العروض إنما هي أبنية صرفية أضيف إلى آخرها التنوين وهي قادرة على استيعاب تحليل اللغة المنظومة شعراً .

وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر ، وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة الطويلة كألف المد وياء المد وواو المد ، وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام .

وقد أورد د/ شكري عياد تعريفاً موجزاً لبعض الخصائص الطبيعية للصوت إذ إنه يختلف من ثلاث جهات : الشدة ، والدرجة ، والنوع . " وشدة الصوت هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر stress أو accent ويظهر النبر في الشعر فيسمى " ارتكازاً " وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤٢ .

(٢) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٠ ، ٣١ .

أو السلين [الارتفاع أو الانخفاض] ويكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض " (١) .

أمـا درجة الصوت فيترتب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظاً . " وكما تـتفاوت شـدة الصوت في المقاطع المختلفة تتفاوت درجته كذلك ، فتكون بعض المقاطع أكثر حدة من بعض " (٢) ، ولا تخلو لغة من نبر – كما يقول د/ شـكري عيـاد – كمـا لا تخلو من تنغيم ، ومهمته – أي التنغيم أنه يساعد على إظهـار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب إلخ ... أما النبر فإنما يساعد عـلى إبـراز أجزاء معينة في الكلمة أو الجملة مما يعده المتكلم الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة .

وقـد تطـرق كثير من الباحثين لدراسة النبر وإبراز الخصائص الطبيعية للصـوت مـن عـرب ومستشرقين ، فالدكتور إبراهيم أنيس قام بمحاولة استقراء لقـانون النـبر مـن طريقة القراء في مصر كما ينطقون بها الآن في تلاوتهم ، وقانون النبر العربي الذي توصل إليه الدكتور أنيس والذي يخضع له نطق القراء ، ولا يكـاد يشـذ عنه له أربعة مواضع أشهرها وأكثرها شيوعاً المقطع الذي قبل الآخر ، وقد لخص لنا د/ أنيس هذه المواضع في الآتي :

لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية ينظر أولاً إلى المقطع الأخير ، فإذا كـان من النوعين الرابع والخامس ، كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع الـذي قبل الأخير ، فإن كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنه موضع النبر ، أمـا إذا كـان من النوع الأول نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضـاً كـان النـبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة ، ولا يكون

---

(١) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٣٥ .

(٢) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٣٥ ، ٣٦ .

المقطـــع الـــرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة ، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول [1] .

أما دكتور تمام حسان فعنده أن النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال ، فكلمة " فاعل " إذا تأملناها نجد أن أوضح أصواتها هـــو الفاء لوقوع النبر عليها " وباعتبار هذه الصيغة ميزاناً صرفياً نجد أن كل ما جـــاء على مثاله يقع عليه النبر بالطريقة نفسها مثل : [قاتل وحابس وناقل ورابط وعـــازل وشـــاغل وضارب وعازم وخازل] ، حتى الأمر في صيغة الفاعل كـــ [جـــاهد وســـافر] تقـــع في نموذج هذا الوزن فتتلقى النبر على فاء الكلمة " [2] . وكذلـــك صـــيغة مفعول وما جاء على مثالها ومستفعل وما جاء على ميزانها يقع عـــلى عين الكلمة في الأولى وعلى التاء في الثانية ، ويعد د/ تمام بهذا أن النبر فـــي الكلمات العربية موقعية تشكيلية وصرفية في الوقت نفسه ، ولكن هناك نوع آخـــر مـــن النـــبر ذلك هو النبر الذي يأتي في السياق وهو عند د/ تمام إنما يكون من وظيفة المعنى العام أي أنه نبر دلالي .

ويقسم د/ تمام النبر في اللغة العربية إلى نوعين :

[١] النبر الصرفي .　　　　[٢] النبر الدلالي .

ويقســـم النبر الصرفي بحسب قوة النطق ودرجة الدفعة إلى قسمين : أولي وثانوي .

والنـــبر الأولي عـــنده يقع على المقطع الأخير في الكلمة إذا كان من نوع (ص ع ع ص) أو (ص ع ص ص) أي من النوع الطويل ، ويقع على ما قبل الآخـــر إذا كـــان متوســـطاً والآخـــر متوسطاً سواء أكان هذا المتوسط من نوع (ص ع ص) أم (ص ع ص ص) أم كـــان ما قبل الأخير من نوع (ص ع) القصير مبدوءة به الكلمة .

---

(1) انظر د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٠١ ، ط٢ ١٩٥٠ م .

(2) د/ تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ط ١٩٥٥م ، ص ١٦٠ .

ويقـــع النـــبر الأولى كذلـــك على المقطع الذي يسبق ما قبل الآخر إذا كان الآخر يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية [ص ع + ص ع ص] أو [ص ع + ص ع ع] ولا يقع النبر على مقطع سابق لهذا الأخير .

أمـــا النبر الثانوي فمجاله أضيق في الكلمة منه في الجملة ، ومع هذا يقول د/ تمـــام – أنـــه يوجد في الكلمات ذوات المقطعين فاكثر ، فالمقطع المنبور نبراً ثانوياً يمكن وجوده على مسافات محددة من النبر الأولى كما يأتي :

[١] يقـــع الثانوي على المقطع الذي قبل المقطع المنبور نبراً أولياً إذا كان ذو النبر الثانوي طويلاً .

[٢] ويقـــع عـــلى المقطـــع الـــذي بينه وبين المنبور نبراً أولياً مقطع آخر إذا كان المنـــبور الـــثانوي يكـــون مـــع الذي يفصل بينه وبين المنبور الأولى أحد الأنساق الآتية :

أ – مقطع متوسط + آخر متوسط .

ب – مقطع متوسط + مقطع قصير .

[٣] ويقـــع على المقطع الثالث قبل المنبور نبراً أولياً إذا كانت الثلاثة السابقة لهذا المنـــبور تكوّن نسقاً في صورة [متوسط + قصير + قصير أو متوسط] ، ولا يقـــع الضـــغط الـــثانوي على المقطع الرابع السابق للمنبور الأول في الكلمة.

أمـــا نبر السياق أو النبر الدلالي فهو مستقل عن نبر الصيغة الصرفية ولو أنـــه يتفق معه في الموضع أحياناً وأي مقطع في المجموعة الكلامية ، سواء أكان في وسطها أم في آخرها صالح ؛ لأنّ يقع عليه هذا النوع من النبر والمسافة بين أي حالتي نبر في المجموعة الكلامية سواء أكان كلاهما أولياً أم ثانوياً أم مختلفاً لا تتعدى أربعة مقاطع [١] .

([١]) انظر د/ تمام حسان : مناهج البحث اللغوي ص ١٦٠ .

وبحـــث الدكـــتور / محمد مندور في أثر النبر في التفاعيل فتساءل عما إذا كـــان الارتكاز الذي يسببه النبر عنصراً أساسياً في الشعر العربي أم لا وقرر أنه عنصـــر أساسي ، بل غالب ومن تردده يتولد الإيقاع وهذا لا ينفي عنده أن الشعر العـــربي كمـــا أنه بمقاطعـــه تحمل الارتكاز تتميز بالكم فهو عنده يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه .

كمـــا يـــرى أن هـــناك ارتكـــازاً على المقطع الثاني من التفعيلة الخماسية (فعولـــن) وأما التفعيلة السباعية فيقع عليها ارتكازان أحدهما أساس على المقطع الثاني والآخر ثانوي على المقطع الأخير في (مفاعيلن) [1] ، وقد رمز للارتكاز الأساسي بالعلامة / وللارتكاز الثانوي بالعلامة // في تقطيعه لبيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

ب // / ب // / / ب // / ب // ب / / ب // ب / ب // / / ب // ب / ب // ب /

وســـبق هـــؤلاء الدارسين المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار في كتابه نظرية جديدة في العروض العربي " في دراسته للارتكاز في اللغة العربية عرض له د/ شكري عياد في مقارنة بين بحثه عن الارتكاز في العربية وبحث د/ أنيس ، وأول مـــا لاحظه د/ عياد أن جويار في تحليله للكلمات إلى مقاطع يخالف جمهور المستشرقين – ولغويينا المحدثين أيضاً – الذين يقسمون المقاطع إلى ثلاثة أنواع قصـــير ومتوســـط وطويـــل ، فعند جويار أنّ المقطع هو أصغر وحدة ينقسم إليها الكلام المنطوق ، وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن) يتبعه صائت والســـكون في اللغة العربية يعد عند جويار صائتاً مكتوماً ويسميه الرنين الفمى ، وبـــناء عـــلى ذلك فإن المقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية أي أنه يعد الكـــتابة العربية كتابة مقطعية وهو يعد حرف اللين مقطعاً ساكناً ، ويتفق في ذلك كلـــه مع اللغويين العرب ، ولا يخالفهم إلا في اعتباره أن بعض المقاطع المتحركة يقـــع عـــليها نـــبر فتصـــبح مقاطع طويلة أي أنه يرى أن المقاطع المتحركة غير

---

(1) د/ محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٩٣ ، ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .

متساوية الطول فمنها الطويل وهو المنبور ، ومنها القصير وهو غير المنبور ، وعند جويار أن الكتابة العربية أهملت هذا الفرق وأثبتت حروف المد فحسب وهي في الحقيقة مقاطع ساكنة تلتحم بالمقطع المنبور " الطويل " مثلها مكونة معه مقطعاً زائد الطول .

وقد حدد جويار مواضع النبر في الكلمات وفق تحديده لمواضع النبر في التفاعيل وهو تحديد أقامه ستانسلاس جويار [1] ، على تصور معين لإيقاع الشعر العربي وفيما يلي قواعد النبر التي استخرجها بقياس كلمات اللغة على التفاعيل :

[١] الكلمات المكونة من مقطع متحرك واحد مثل و ، ف ، ل ، لا يقع عليها بمفردها نبر ، فإذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءاً منها •

[٢] الكلمات المكونة من مقطعين متحركين مثل : هو ، لك ، أو من متحرك وساكن مثل :(أل ، من)يقع عليها نبر قوي على المقطع الأول .

[٣] الكلمات المكونة من مقطعين متحركين وساكن ، مثل : كما ، لكم ، غزا ، مضى ، أو من متحركين وساكنين مثل :(أقل)يقع عليها نبر على المقطع قبل الأخير .

[٤] الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر قوي على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان هذا ساكناً وقع النبر القوي على المقطع الرابع من الآخر مثل : ضرب ، ثم ، يضرب يقول : حيث يقع النبر على الضاد والثاء والياء والقاف ، على الترتيب •

[٥] الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فأكثر والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر ثانوي على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان ساكناً فعلى المقطع الرابع من الآخر ، ثم يعامل المقطع الذي وقع عليه النبر الثانوي كما لو كان مقطعاً أخيراً بكلمة جديدة ويوضع النبر القوي على المقطع الثالث من

---

(١) انظر ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ص ٢٥ – ٣١ ، ترجمة منجي الكعبي مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م .

آخـــر هذه الكلمة الجديدة ، فإذا كان هذا ساكناً فعلى المقطع المتحرك الذي يســبقه مثل فضلاء [نبر قوي على الفاء ونبر ثانوي على اللام الممدودة] يضربون [نبر قوي على الياء ونبر ثانوي على الباء الممدودة] ضربتين [نــبر قــوي على الراء ونبر ثانوي على التاء] ولكي يقع على الكلمة في هــذا القسم نبران يجب أن يسبق النبر الثانوي بحرفين على الأقل مثال ذلك أن كــلمة " منازل " لا يقع عليها إلا نبر قوي على النون المتبوعة بالمد ؛ لأن المقطع [ن] لم يسبق إلا بمقطع واحد .

[٦] الكــلمات المخــتومة بساكن [أو بساكنين] في حالة الوقف لا ينظر فيها إلى الســاكن الأخيــر أو الساكنين الأخيرين ، ويوضع النبر القوي وفقاً للقاعدة رقم " ٤ " .

[٧] في هذه الكلمات نفسها يوضع النبر الثانوي على المتحرك الذي يسبق الساكن الأخيــر أو الساكنين الأخيرين . أمثلة لهاتين القاعدتين الأخيرتين : عربة بــالوقف [نــبر قوي على العين ونبر ثانوي على الباء] مسألة - بالوقف [نــبر قــوي على الميم ونبر ثانوي على اللام] - سألتم [نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء] مسألتان [نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء] .

[٨] إذا تــرتب على تطبيق القاعدتين الأخيرتين إن كان النبر القوي مسبوقاً بثلاثة مقــاطع ، وجــب نقل النبر القوي على المقطع الذي يستحق النبر من هذه الــثلاثة لــو كانت تؤلف كلمة مستقلة مثال ذلك :"تفضلتم" إذا طبقت عليها القاعدتــان الســابقتان وجب أن يقع النبر القوي على الضاد الثانية والنبر الــثانوي عــلى التاء ، ولكن النبر القوي حينئذ مسبوقاً بثلاثة مقاطع وهي تفضــن " فينتقل النبر إلى الفاء التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة وذلك حسب القاعدة .

[٩] وكذلك إذا وجد بعد تطبيق هذه القاعدة الأخيرة أن النبر الثانوي أصبح مسبوقاً بــثلاثة مقــاطع ليس أولها ساكناً وجب نقل النبر الثانوي إلى المقطع الذي

يستحقه من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة . مثال ذلك :"عاملات بالتنوين إذا طبقت عليها القاعدتان ٦ ، ٧ ، فإن النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة ، والنبر الثانوي يقع على التاء . فإذا طبقت القاعدة ٨ انتقل النبر الرئيسي إلى العين المتلوة بحرف مد ، وينتج عن ذلك أن يصبح النبر الثانوي مسبوقاً بثلاثة " مقاطع " ليس أولها ساكناً فينتقل النبر الثانوي إلى اللام التي تستحقه لو كانت هذه المقاطع الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة .

هذه هي قواعد النبر التي استخرجها " جويار " من التفاعيل العربية ، وإن كان الدكتور عياد يفضل قانون النبر عند د/ أنيس بعد عقده لمقارنة بينهما ، بل عنده أن قانون النبر عند د/ أنيس أيسر تطبيقاً وأكثر صدقاً من هذه القواعد المفصلة التي جاء بها " جويار " [1] .

واستعمل الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف وحدات علم الأصوات في دراسة مفردات علم العروض والقافية من خلال دراستين بدأت بكتابه " بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف " ١٩٧٦ ، وتليت بكتابه " القافية والأصوات اللغوية ١٩٧٧ م ". فتعرض في الكتاب الأول لبدايات الشعر العربي مقارنة ببدايات الشعر في اللغات السامية المجاورة للعربية في منطقتها الجغرافية ، ومقارنة بالشعر اليوناني واللاتيني والهندي القديم ، ليصل في النهاية إلى أن نشأة الشعر العربي على المستوى الصوتي والنغمي نشأة عربية خاصة . واستدل على ذلك بشعر النقوش القديمة والمدونات الحافظة لبعض بدايات الشعر القديم . وقد حفزت هذه النشأة المؤلف للفصل في قضية نشأة الشكل العروضي المنتظم في الرجز والقريض حتى نهاية العصر الجاهلي بخاصة .

وقد أبدى ملاحظات على تجاوزات الشعراء والجاهليين في الوزن والقافية وربطها بعلم الأصوات لحديثة . ثم انطلق بعد ذلك ليعالج الأوزان العربية في كتب مؤرخي الأدب ، واللغويين والنقاد العرب القدامى ليدخل إلى عرض الأوزان العربية الموروثة مقارنة بأعمال المستشرقين في دراسة هذه الأوزان .

---

(١)انظر د/ شكري عياد / موسيقى الشعر العربي ص ٣٨ – ٤٧ .

وخـــتم هذا الكتاب بتأثير العروض العربي في العروض الأوروبي كما أثر مـــن قبل في شعر الأمم السامية القديمة ، الأمر الذي مهد العقل العربي لتقل تأثير شـــعر الأمم الأخرى (الحديثة) في شعرنا وأوزانه وطرق دراسته دون إحساس بدونية أمام الغرب المتقدم على المستوى المنهجي والتقني .

ولهـــذا كان الكتاب الثاني " القافية والأصوات اللغوية " إكمالاً للحديث عن العـــروض العربي من زاوية القافية وعلاقاتها بالأصوات العربية من خلال أحدث مـــناهج علم اللغة وتسلسل مع هذه الفكرة منذ البدايات في اللغات السامية كما فعل مـــع الشـــعر وأوزانـــه من قبل ، ثم ربطها بالقافية العربية وتطورها الذاتي وأمد الـــدرس إلى علاقاتها بالنظم والأسلوب داخل النص الشعري ككل ، ولهذا تعرض لضـــرائر القافية وعلاقاتها بنظم النص ونحوه وأصواته وختم الكتاب بالحديث عن الثورة على القافية في الأشكال الشعبية والبسيطة .

وبذلـــك تكتمل محاولة د/ عوني عبد الرؤوف وتضعنا في الطريق العلمي الموضـــوعي لدراسة الوزن والقافية ،واستطاعت هذه الدراسة المتميزة أن تصل بـــنا إلى قناعة النمو الذاتي للشعر العربي من زاويتي الوزن والقافية ، بل ووصل بنا إلى تأثير هذا الشعر العربي في القديم والحديث على الشعر السامي المحيط به جغـــرافياً ، والشـــعر الأوروبـــي المحيـــط بـــه تاريخياً عبر الترجمة والاحتكاك الحضاري [1] .

كمـــا تأثـــر الـــبحث العروضي بالنظرية البنيوية خصوصاً منهج الوصف اللغوي حيث اتجه البحث العروضي إلى تحليل الحركات والسكنات وما تشكله من وحدات كبرى وأكبر كالأسباب والأوتاد والفواصل والتفعيلات والبحور وتم دراسة وظيفـــة كـــل وحدة وعلاقتها بالأخرى بتشكيل أنماط هي البحور والدوائر وأعيد الـــنظر فـــي فكـــرة الدوائر وتخلُّق البحور منها وبحث التباس التفعيلات ببعضها كتفعيـــلة الهـــزج والوافر وتفعيلة الرجز والكامل وغيرها من التفعيلات ، ومن ثم تشـــابه الأبحـــر ومحاولـــة البحث عن وسائل مميزة سواء أكانت وسائل بنيوية أم

---

(1) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ١٦٢ .

لغوية كمادة اللغة أو خصائصها الفيزيقية من نبر وتنغيم وتميز أنواع المقاطع من مفـتوح ومغـلق وطويل وقصير مما يدخل فيه التشكل اللغوي الذي يتنوع بتنوع المضـمون بالـرغم من الوحدات العروضية الوظيفية المتكررة في كل تفعيلة أو شطر أو بيت .

وهذا التمييز بين الأبحر التي تشابهت من خلال الزحافات التي طرأت على تفعيلاتها أُستُمدت عناصره من مبادئ علم الأصوات ووحداته ووسائل تحليله التي اعـتمدت على نظام التحليل المقطعي الذي يميز بين المقاطع بحجم الصوائت من حيـث الطول والقصر وقيمتها في فتح المقطع أو غلقه وذلك بانتهاءه بصامت أي ساكن .

ورغـم أن السكون ليس جزءاً من نظام الحركات [أو الصوائت بمصطلح المحدثين] في العربية ، فإنَّ القدماء أولوه عناية كبيرة . وقد كشف الدكتور كمال محمـد بشر في بحثه عن السكون في اللغة العربية (1) عن طائفة من القيم اللغوية للسكون ، تظهر في الجانب الصوتي الوظيفي والصرفي والنحوي .

ففـي الجـانب الصـوتي الوظيفي يعد السكون إمكانية من إمكانيات أربع تعـرض للحروف أو الأصوات الصامتة (2) .و " له وظيفة في التركيب المقطعي فـي الـلغة العربية (3) . وله وظيفة موسيقية في نهاية الكلمة أو الجملة في بعض المقامات اللغوية ، وقد لاحظ العرب هذه الوظيفة ، وأدركوا قيمتها ، ورتبوا عليها قواعـد نحويـة معينة في باب خاص سموه باب الوقف " (4) . وتظهر هذه القيمة الموسيقية للسكون بصورة أوضح في التفعيلات العروضية ، فهذه التفعيلات مبنية عـلى أنسـاق صوتية (موسيقية) معينة ، للسكون دور كبير في تشكيل أنماطها

---

(1) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ، 1/177 – 236 ، دار المعارف ، القاهرة 1969 م .

(2) السابق نفسه : ص 219 .

(3) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة 1/219 .

(4) السابق نفسه : 219 – 220 .

وأنماط وحداتها المكونة لها (١) . و " هناك تبادل في الموقع بين الخلو من الحركة والســكون والفتح في بعض السياقات الصوتية ، في صيغ صرفية خاصة ، كما في نَهْر [بسكون الهاء] ، ونَهَرَ [بفتحها] ، وبَحْرْ [بسكون الحاء] وبَحَر [بفتحها] ...... " (٢) . وفــي الجانب الصرفي يلاحظ د/ كمال محمد بشر أن كل حرف من حــروف الأصول ، وبخاصة في الأصول الثلاثية ، قد يُتْبع بواحدة من الحركات الــثلاث ، أو بالحركة الصفر ، وهي السكون . وهذه الإمكانيات يظهر أثرها في تكوين الصيغ وتحديد الأوزان (٣) .

وفي الجانب النحوي يقوم السكون بوظيفة تُقارن بوظيفتي الفتحة والضمة ، فالســكون دليــل الجزم ، والفتحة علامة النصب ، والضمة شاهد الرفع (٤) . وله وظيفــة ثانية على المستوى النحوي " تتحقق في فعل الأمر للمفرد المذكر في نحو [اضْربْ] ، فالسكون هنا ذو دلالة نحوية تقارن بدلالة الألف في المثنى [اضربَا] والياء في حالة المفردة المخاطبة [اضْرِبي] والواو في حالة الجمع [اضْرِبُوا](٥) ، وهــو أيضاً دليل إعرابي في حالة الوقف في صور نحوية خاصة ، وهو إمكانية من إمكانيات البناء في اللغة العربية (٦) .

وانظــر إلى قيمة السكون في انتظام وزن بحر الطويل على الميم في كلمة [أقاســمْك] مــن قــول الشاعر تعالى أقاسمك الهموم تعالى ، فلو تحركت الميم لتحوّلت [مفاعيلن] من بحر الطويل إلى [مفاعلتن] من بحر الوافر .

لكــل هــذه القيــم الــلغوية التي للسكون على المستوى الصوتي الوظيفي والصرفي والنحوي يسمى الدكتور كمال محمد بشر السكون بــ " الحركة الصفر"

---

(١) السابق نفسه ٢٢٠ .

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٣) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة : ١/٢٣١ .

(٤) انظر السابق نفسه ص ٢٣٢ .

(٥) السابق نفسه ص ٢٣٣ .

(٦) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ١/٢٣٣ .

، ويعد تسميته بالحركة مقصورة على الجانب الوظيفي له ، إذ ليس للسكون نطق ، وليس له أي تأثير سمعي ، ولذلك يقرن تسمية الحركة بـ " الصفر " دليلاً على عـدم نطقـه وعدم وجود أي تأثير سمعي له [1] ، بل إنه للوظيفة الصرفية التي للسكون يعده أيضاً " مورفيماً صفراً " [2] .

ووظيفـة السكون ترتبط هنا بالاستعمال لا بمستويات التحليل اللغوي ، وقد اسـتثمر هذه القيمة الوظيفية للسكون الشعراء المحدثون ممن يكتبون شعراً حراً ، بحيـث يستعيضـون عـن مكونـات القافيـة المختلفة من ردف وتأسيس ودخيل ونفاذ ...... إلخ بهذه القيمة التي يمنحها السكون لأواخر الأسطر [3] .

[٣] توظيف البحوث التقابلية والتقارنية :

وقـد أُريـد بالدراسـات التقابلية والمقارنة أن تعين على كشف خصائص أصيلة في نظم الإيقاع المختلفة ، وقد يظهر أن هذه النظم تشترك في أسس عديدة ، وأنَّ وجـوه اشتراكها واختلافها ذات دلالات عميقة ، وقادرة على إضاءة حقائق قيمـة قد ترتبط ببنية العقل البشري ، وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة . كما أن هذه الدراسات قد تعين على فهم التطورات التي تحدث في نظام معين فهماً علمياً وتردُّ عنها صفة الاعتباطية والخطأ التي كثيراً ما تلصق بها .

فـأي نظـام إيقـاعي يجـب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكوِّنات الأساسـية لـلوزن في اللغة التي يقوم بها النظام . وهذه المكوِّنات قد تكون نابعة مـن القيمة الكمية للمؤسسات الصوتية للغة ، أو من خصيصة كيفية كالنبر الذي

---

(1) السابق نفسه ٢٢٢ .

(2) السابق نفسه ٢٣٤ .

(3) انظر محمد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة التأسيس والاستدراك ص ٧١ ، دار الثقافية الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٣م .

تحملـه أجـزاء معينة من كلمات اللغة ، أو من عوامل صوتية أخرى قد لا تبلغ أهمية هذين العنصرين [1] .

اتجهت معظم الدراسات الحديثة إلى مقابل الشعر العربي بالموسيقى الشعرية الغربية ، ثم الاستفادة من دراسة الموسيقى العربية والغربية في النظر الجديد إلى موسيقى الشعر العربي القديمة والجديدة ، وتناست في هذا السياق درجة التطور العلمي والحضاري لدى مجتمع الخليل عن مثيله الغربي الحديث كما تناست خصوصية النص الشعري العربي في تشكيله وموسيقاه ، وإمكانات اللغة التي يتشكل بها النص الشعري العربي .

ولقد أراد المستشرقون من المقارنات والموازنات إثبات قصور علم الخليل ، ولكنهم لم يرفضوه ؛ لأنه التأسيس العلمي الأول في تراثنا العربي ، وبسبب جمود الدراسات فيما بعده ، الأمر الذي جعل الاجتهاد يكمن في الحركة الجديدة للشعرية العربية بعامة ، ولموسيقى الشعر بخاصة ، متجسدة في النص الشعري العربي ، وهناك من حاول ربط هذه الحركة بالتأثر بالنص الغربي عبر الاحتكاك الحضاري مع الغربي منذ خروج الفتوحات العربية حتى حركة الاستعمار الحديث [2] .

والدكتور عبد الله الطيب في كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " وهو يبحث عن أوليات الوزن ذهب إلى أن العرب قد اقتبست الوزن بصفة بدائية من فارس أو من الشعر اليوناني من طريق آثاره التي تركها في الأدب الفارسي بعد غزوة الإسكندر وقيام مستعمرة إغريقية بلاد ما وراء النهر[3].

([1]) انظر د/ كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ١٣٢ .

([2])انظر د/ مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ١٦ .

([3]) د/ عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٤٨/٢ ، ط٢ ، ١٩٧٠ م .

ويذهب إلى أن العربية لابد أن تكون قد تعرضت إلى عوامل التطور لما لم تتعرض له أخواتها ويجعل من أهم هذه العوامل جميعاً أن يكون اقتباسها الوزن ، وهو حدس – كما يقول – لجأ إليه حين التفت إلى هذه الطريقة المحكمة من العروض والقافية التي سلكها العرب فعجز أن يقتنع بأن الفطرة السليمة وحدها هي التي طورتها من الموازنة والازدواج إلى هذا القدر العظيم من الأحكام الذي يعقد على كم المقطع وزنته لا مقابلة التركيب بالتركيب كما هي حال النظم في العبرية القديمة ، ثم نظر إلى حال الأمم القديمة ، فوجد أن الإغريق قد أحكموا الشعر في الزمان الغابر مثل إحكام العرب " وأكثر من إحكامهم في رأي النقاد الفرنجة "[١] .

والدكتور عبد الله الطيب استمد رأيه من رأي الأستاذ " آرنولد توينبي " في كتابه " دراسة في التاريخ " [٢] .

وإذا كان الوزن تأثر هذا التأثير ، فمعنى هذا أن اللغة أعم وأشمل . إن قصة فارسية صاغها شاعر أو كلمة فارسية وجدت في أدبنا لا يمكن أن يقف دليلاً على التأثر بالوزن ، فصياغة قصة أجنبية في عصرنا الحاضر بالشعر العربي أو استعمال كلمة أجنبية لا يعني أننا اليوم نأخذ عنهم – ولو بصورة بدائية – وزناً أو شيئاً متعلقاً بالوجدان . فقط هنا إشعاعات وتأثر حضاري بحكم هذه الصلات الحضارية وقوة وسائل انتشارها ..

فإذا كانت قوالب الانفعالات التي تجيش بنفس الشاعر تتناسب مع حالاتها وتجانس صورتها ، فإن هذه الانفعالات كثيرة ، منوعة أشد التنوع مركبة أعقد التركيب ، فإنا لا نعرف للغة من اللغات عدداً من أوزان الشعر ما يقارب هذا العدد الضخم من أوزان وما يتفرع عليها وما ينحدر منها جزءاً وتشطيراً وتأليفاً [٣] .

---

(١) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد ص ٧٤٩ .

(٢) انظر السابق نفسه ص ٧٥٠ .

(٣) انظر محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م .

وفـي هـذا الإطار أثار الدكتور أحمد مختار عمر تساؤلاً منذ عدة سنوات وأظـنه قائماً إلى اليوم وهو ما مدى تأثر الخليل في وضعه لعلم العروض العربي بـالأوزان عـند الهنود ؟ ، بل هناك شك في أنه نقل العلم بأكمله إلى العربية ولم يـتعجل الدكـتور عمـر في كتابه " البحث اللغوي عند العرب " [1] ، حسم هذه المسألة ، بل عرض المسألة برمتها وهو في ذلك على حق ؛ لأنه لم تظهر أمامه مـن الدلائل الأكيدة ما يجعله يقطع بنسبة العلم إلى الخليل وحده أم يثبت أن هناك تأثـراً مـن نـوع ما وحدود هذا التأثر ، ذلك أن الدكتور عمر كان معنياً بالبحث الـلغوي بأكملـه عـند العرب على مستويات التحليل اللغوي الصوتية والصرفية والـنحوية والمعجميـة أضـف ذلك إلى معاناته التي حددها في بداية الكتاب من حاجـته إلى الإطلاع على أمَّهات الكتب والمعاجم العربية التي كان أغلبها ما يزال مخطوطاً في ذلك العهد الذي ألف فيه كتابه .

فالحقيقـة أن بحـث ظاهرة محددة في مستوى واحد من مستويات التحليل الـلغوي تعد عبئاً ومعاناة في حد ذاتها إذا ما تسنَّى للباحث أن يتعمق فيها ليصل إلى حلول جذرية .

ويـتراءى لي هذا التساؤل الذي أثاره الدكتور عمر من قبل ، أو بالأحرى التساؤل الذي فُرض على التراث العربي بأكمله وكُتِبَ على علماء العربية كما قُدِّرَ عـليهم أن يجيبوا عن هذه التساؤلات بالإثبات أو النفي ، فإذا كان علم العروض عـربِّي الأصـل والنشأة والشعر عربياً كذلك ، والشعراء الذين نظموا التراكيب العـربية الأصيلة في هذه القوالب العروضية هم عرب أيضاً ، فلماذا نشأت مسألة الـزحافات والعـلل في الوزان ؟ أضف إليها العيوب الخاصة بالقافية ، هذا فيما يخـص عـلم العـروض ! ولماذا أيضاً ذلك التصرف في المواد اللغوية بالحذف والـزيادة والإبدال؟ بطبيعة الحال ستكون الإجابة هي محاولة التوفيق بين الأوزان العروضية والمواد اللغوية التي نظمت عليها حتى تخرج صورة البحر كاملة دون

---

(1) انظر د/ أحمد مختار : البحث اللغوي عند العرب ، الباب الخاص بالتأثير والتأثر ، ص ٣٣٧ وما يليها ، ط٤ ، ١٩٨٢م .

خلل موسيقي ، وهنا يظهر لي تساؤل يتعلق بما سبق وهو إذا كانت الأوزان عربية بطبيعتها والمادة اللغوية عربية الأصل أيضاً ، فلماذا يلجأ الشعراء إلى هذه التجاوزات في كل من قوانين العروض والعرف السائد في الاستعمال العربي ؟

ويرى د/ مختار عمر [1] أنه ليس من السهل ونحن نبحث قضية التأثير والتأثر أن نصل إلى نتائج قطعية حاسمة ؛ لأن مشكلة التأثير والتأثر من المشكلات الشائكة التي يصعب علاجها خصوصاً إذا كانت تتاول موضوعاً مضى عليه مئات السنين وربما كانت قضية التأثر الأجنبي بالدرس اللغوي عند العرب أسهل تناولاً من قضية التأثير الأجنبي بالدرس اللغوي عند العرب وأقوى أدلة ؛ لأن التأثر قديم في فترة متأخرة نسبياً ، ولأن الأمثلة والشواهد على وجود هذا التأثر كبيرة وشبه قطعية .

ود/ عمر في أثناء التناول لا ينفي التأثر بشكلٍ أو بآخر في القواعد والأسس العامة لقواعد النحو والعروض والمعاجم من حيث الأطر العامة ، وأنواع التقسيم والتصنيف ، ولكن تظل هناك مسائل تتعلق بخصائص العلوم العربية ، وقد تعرض د/ إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " [2] لمسألة الأوزان العربية ، لكنه لم يكن مشغولاً بفكرة التأثير والتأثر ، ولهذا لم نقدمه على الدكتور أحمد مختار عمر والحقيقة أنه واجب التقدم بحكم الفترة الزمنية وعمره العلمي من ناحية ، ولتاريخ صدور دراسته من ناحية أخرى ، فقام بعمل إحصاء لأبيات الشعر في الدواوين العربية المختلفة ومن جمهرة أشعار العرب ، وصنفها إلى أبحرها المختلفة ، فحصل على نسب دقيقة لتردد الأبحر المختلفة في أشعار العرب ودواوينهم ، وقسمها إلى مراتب وفقاً لنسبة الشيوع والتردد ، فالبحر الأكثر تردداً كالطويل والكامل مثلاً يسميه وزناً قومياً وهو يقصد وزناً شائعاً وعلى هذا الأساس يعد هذا الوزن عربياً أصيلاً ، لكنه في هذه الدراسة يجد أوزاناً نادرة الوقوع في الشعر العربي كالمتدارك والمجتث ، وهذا أمر طبيعي في العلوم جميعاً ، فلابد من

---

(1) انظر د/ أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ص ٣٣٧ .

(2) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٨٤ - ١٩٦ وما يليها .

وقوع ظواهر بنسبة تردد عالية وأخرى متوسطة وثالثة نادرة وهكذا وفقاً لظروف حدوث هذه الظواهر .

أما مسألة أن الوزن الأكثر شيوعاً يعد عربياً أصيلاً فهي ليست أكيدة ؛ لأن كــلاً مــن البحر الطويل والبسيط والكامل ، وردت بها نسبة زحافات وعلل عالية هــذا مــن ناحيــة ومن ناحية أخرى ، فإن كتب ضرائر الشعر وكتب النحو تعجّ بالشــواهد الــتي وردت منظومة على هذه الأبحر ولم تقتصر هذه الضرائر على المــتدارك والمجتث أو الرجز ، كما أن هناك ضرائر عُدَّت من عيوب الوزن ولا تتعــلق بالزحافات والعلل أو بالمادة اللغوية المنظومة ، لكنها تتعلق بالشاعر نفسه الذي أنقص الوحدات الزمنية للبيت المنظوم بمقدار وحدة أو وحدتين كما في الخرم والــثرم ، والــتركيب الــلغوي للبيت في هذه الحالة يعد صحيحاً وليس فيه خرق لقوانين اللغة .

والدكــتور مخــتار عمر في نهاية بحثه عن التأثير والتأثر يثبت تأثر غير العرب بالعلوم العربية ومن ذلك تأثر الشعر الفارسي بالأوزان العروضية العربية وهذا يدعو إلى تساؤل آخر فلو أن العروض العربي أُخِذَ عن الأوزان الهندية لكان أجدر بالأوزان الفارسية أن تتأثر بالأوزان الهندية دون واسطة ، وتاريخ الترجمة يؤيد ما نذهب إليه ، فالعلوم اليونانية نقلت إلى العرب عن طريق العلماء السريان أي أن العــلوم اليونانية نقلت إلى العربية من السريانية وكذا قصة " كليلة ودمنة " الــتي نُقِلَت من الهندية إلى العربية عن طريق الترجمات الفارسية ، فلو صح تأثر العــرب بــالأوزان الهــندية وتأثر الفرس بالأوزان العربية لظهر هناك لونٌ من التناقض إذ كيف تتأثر الفارسية بالأوزان الهندية عن طريق اللغة العربية في مقابل نقــل " كليــلة ودمــنة " الهــندية الأصل إلى العربية عن طريق اللغة الفارسية ! فالحقائق تثبت أن الفارسية ليست في حاجة إلى وساطة العربية لنقل علم يدَّعِي بأن أصــله هندي ، ولو أن هذا العلم كان هندي الأصل لظهر أثر ذلك في مصطلحاته إذ كان لابد أن تستعمل في العربية كما هي أو تستعمل معرَّبة مع احتفاظها ببعض مقــاطع أو مقطــع واحد على الأقل من أصلها الهندي ، وليس أدل على ذلك من

العديـد مـن المصطلحات اليونانية التي استعملت كما هي في العهد العباسي بعد ازدهار حركة الترجمة مثل " بوطيقا " و " روطوريقا " يقصد بها الشعر والبلاغة ، لكن المصادر العربية أجمعت على أن مصطلحات علم العروض ، بل اسم العلم نفسـه مستمد من البيئة العربية نفسها ، فالعروض مكان بالحجاز كما أن الأسباب والأوتاد من مكونات الخيمة التي تُعد بيتاً للعربي .

والحقيقة أن المسميات التي أُطلِقت على مكونات فن الشعر العربي كانت قد عُرِفت قبل عهد الخليل .

وظهـر شـعر فـي لغات غير عربية يحمل تقنيات القصيدة العربية ، إلى جـانب ظهـور شـعر عربي يحمل تأثيرات من تقنيات شعر غير عربي ، ولكن الغلـبة كـانت للقصيدة العربية ، فقد كان التأثير في الشعر الفارسي ، والسرياني والعـبري ، وغيـره بعد الإسلام واضحاً في أشعار هذه اللغات ، بينما نشأ الشعر العـربي نشأة مستقلة ، وكان الشاعر الفارسي الغنائي " منوجهري " يكتب قصائده عـلى الـنموذج العـربي ، فقـد نشأ الشعر الفارسي متأثراً بالشعر العربي شكلاً وموضـوعاً .. وكان للقصيدة العربية بمفهومها الفني أثر واضح في نشأة القصيدة الفارسية [1] .

هذا وقد تأثر الفرس بالشعر العربي ، حتى بلغ تأثرهم به حداً ، تجاوز فيه الـلغة إلى العـروض ، واستخرج الأوزان الشعرية الفارسية من دوائر العروض العـربية فيمـاعدا وزني الرباعيات والفهلويات اللذين يظن أنهما لا يرجعان إلى الأوزان العربية [2] ، كما أثر الشعر العربي على الشعر السرياني تأثيراً واضحاً ، فظهرت فيه القوافي ولم تكن معروفة من قبل ، فلم يكن يعرفها السريان الأقدمون ، وأول من أدخلها " يوحنا بن خلدون " من القرن الحادي عشر الميلادي ، ثم حذا

---

(1) انظر د/ أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ص ٣٦٤ ، عالم الكتب ، ط٦ ، ١٩٨٨م .

(2) انظر مقداد رحيم : نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين ص ١٦ ، ١٧ ، بغداد ١٩٨٦م .

حـــذوه بعـــض الشعراء حتى نهاية القرن الثاني عشر ، فعم استعمالها عند جميع الشـــعراء حـــتى أصبحوا لا يعدون من يهمل القافية في شعره في طبقة الشعراء الفاضلين [1] .

ويؤكـــد هـــذه الفكرة د/ محمد عوني عبد الرؤوف في قوله : " إن الشعر السرياني تأثر بعد الفتح الإسلامي بالأوزان العربية ، وإن بقيت الأوزان السريانية معروفة لدى الشعراء السريان ، ونظم فيها البعض منهم أيضاً " [2] .

؛ لأنها

تخـــالف تمـــاثل اللغة مع وزنها الشعري ، فقد كانت اللغات السامية [الأكادية – الســـومرية – البابـــلية – السريانية] وغيرها لغات نبرية ترتبط الدلالة فيها بنبر الكـــلمة والمقطـــع وهـــو مـــا يوجد بنسبة استثنائية في لغتنا العربية قبل الإسلام وبعده [3] .

كمـــا رأى أن الأدب العربي قد أثر في الآخرين طوال تاريخه فقد كان : " الشـــعر ذو القافيـــة الواحدة .. معروفاً لديهم – فلما حاول [ريكرت] تقليد القافية العـــربية جـــاءت حـــلوة الوقع ، رشيقة الجرس ، وخاصة حينما استعمل طرز [الغزل] وحيد القافية الذي استعمله [بلاتن] أيضاً ، وأخذت عنهما ، فانتشر في أوروبا بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بل إن [ريكرت] ذهب إلى أبعد من هذا فأدخل البحور العربية في الألمانية ونظم فيها ترجمته ، فنظم في الطويل ، ونظم في البسيط كما نظم في غيرهما " [4] .

---

(1) انظر زاكية محمد رشدي : تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٢٦٨ – ٢٧٠ .

(2) انظر د/ محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص ١٦ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

(3) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٥٦ .

(4) انظر د/ عوني عبد الرؤوف : الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٢٢٨ .

وقضـــية الـــتأثير والتأثر هذه التي شغلت بعض الباحثين المعاصرين دعت بعضهم الآخر إلى البحث عن أصل نشأة الأوزان العربية مستفيدين من أحد فروع علم اللغة وهو المقارن .

وفـــي إطار ذلك تناولت تلك الدراسات مسألة الأوزان وحاول الباحثون أن يصلوا إلى وجود أوزان بعينها أو جمل تخضع لنظام بعينه كالتفعيلات وإن لم تكن منتظمة أو متساوية في نسبة الورود كما في القصيدة العربية الناضجة التكوين كما هـــو الحـــال في المعلقات إن لم يكن هدف هذه الدراسات الحقيقي هو البحث عن الأوزان العروضـــية ، بـــل البحث عن بدايات الشعر العربي فالأوزان العروضية هـــي المقيـــاس الوحيـــد لـــلحكم على وجود هذا الفن أو عد مه لتميزه عن سائر المســـتويات الـــلغوية الأخرى ومن هذه الدراسات نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل " (١) .

وقـــد رأى المـــرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين في إطار البحث عن هذه الـــبدايات آراء ســـديدة منها التطرق إلى فن الموسيقى والغناء في البيئات القديمة بـــتطويل المقاطع وتقصيرها من الكلمات وترجيعها وترديدها أحياناً استعاضة عن الأوزان التي يمكن أن تضبط وتنسق الجمل والكلمات داخل التركيب المراد إنشاءه والـــذي وجد مضبوطاً فيما بعد على هيئة قصائد ومقطعات عرف بها الشعر فيما بعـــد كمـــا ميز بها أيضاً ، فقد نشأت [الصيغة] التي كونت فيما بعد التفعيلة في زمـــن كـــان كل ما هو منبوراً وموقع شعراً قبل أن يختص الشعر ببحوره الراقية التي لا تزال تعيش حتى اليوم .

وهـــذا مـــا جعل أكثر الدارسين في هذه القضية يرجحون " أن الرجز فعلاً أقـــدم نظـــام للشعر العربي ، كما يقول " جولد تسيهر " وهو لـــ " شرو أولمان " وهـــو عندهم ليس إلا سجعاً منظوماً مقفى . فالسجع جمل قصيرة مقفاة بلا وزن ، أي أنها يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها .

---

(١) انظر د/ عبد المجيد عابدين : دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب ، ص ٦ – ٣٤ ، الإسكندرية ١٩٨٦م ، وهو بحث نشر في مجلة جامعة أم درمان الإسلامية ١٩٨٦م .



واستعملت الجمل المسجوعة أكثر ما استعملت في الجاهلية عند [illegible] النزال في الحروب أو الرقوة من السحر أو في كلام الكهان ، وكل كلام يعلو عن منزلة الحديث اليومي المعتاد " [1] ، ويساعد على تفسير هذا الرأي أن إيقاع الرجز وسط بين النثر والتفعيلة ، وهو لهذا أول صيغة شعرية وزن عليها من قصدوا إلى الشعر وإلى قريضه ورجزه فيما بعد [2] .

ويؤكد د/ البهبيتي في " تاريخ الشعر العربي " [3] الرأي نفسه الذي ذهب إليه الدكتور عابدين .

وبعد أن أستعرض د/ البهبيتي الآراء الكثيرة التي تؤكد وجود الموسيقى والغناء عند العرب في العصر الجاهلي مستدلاً بقوله تعالى ﴿ ***وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية*** ﴾ [4] ، ويرى " فارمر " أن الموسيقى قد لعبت عند العرب كما فعلت عند سائر الساميين دوراً مهماً في أحاجي الكاهن العربي والساحر والنبي ، ورأى " بروكلمان " الذي يذهب إلى أن من المحتمل أن القصائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تغني مقترنة بمصاحبة موسيقى بسيطة ، ورأى "جورجي زيدان " الذي يذهب مذهباً يقارن " بروكلمان " في كلامه عن الأعشى وعن اقتران الشعر بالغناء عند الأمم القديمة .

وهو بهذا متفق تماماً مع رأى الدكتور عابدين في أن الفترة التي كان الشعر مقترناً فيها بالغناء عندما كان معاصراً للغات السامية بفنونها التي كان يشد بعضها بعضاً فلا غنى للشعر عن الموسيقى والغناء ؛ لأن الشعر لم يكن متضمناً الوزن الموسيقى الذي يمكن أن يعفى به فن الموسيقى عن مهمته ولا النغمات الموزونة

---

(1) انظر د/ محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي ص ٣٨ ، ٣٩ .

(2) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٦٢ .

(3) انظر د/ محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٩٠ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة .

(4) سورة الأنفال : الآية ٣٥ .

التي يمكن أن يعفى بها في الغناء وما يتكلفه من مد في آخر الكلمات وتقصير لصنع تلك النغمات .

وأظهرت الدراسات العربية التي بحثت نشأة الشعر العربي وبداياته أن الشعر كان تقابلاً في المعنى بين جملتين لا تحملان وزناً ولا قافية وهذا التقابل وحده – وما تحمل كل جملة من معنى حكمة أو فلسفة أو غير ذلك والذي نعبر عنه بالمعنى الشعري – هو كل ما يحمله الشعر من خصائص في تلك المرحلة التي سبقت المرحلة التي أطلق عليها أستاذنا الجليل د/ عابدين مرحلة النشأة إلا انه أحس بروح الثورة على تلك الطريقة وشعر بأن الاستقلال والاكتفاء الذاتي له من هذه الفنون سيضمن له الحياة والبقاء والانتشار ، وهذا يعني أن الشعر لم ينشأ بعد ولكن بوادر الثورة الكامنة فيه والإرهاص له لصنعه وتكوينه كان سمة هذه المرحلة .

ثم إن مرحلة الإرهاص هذه كانت مرحلة إرهاص للشعر العربي ، وتمثل أيضاً إرهاصاً للمرحلة التالية ، كما أنها تمثل كذلك مرحلة إرهاص للغة العربية التي أخذت تساير هذه المراحل يواكبها في الزحف من الشعر في سعيه الحثيث نحو الاستقلال .

فمرحلة التكوين وجدت في الطقوس الدينية متنفساً ، فقد كان الشعر أول الصور الأدبية ظهوراً وكان الكهان من أول الأدباء المنشئين ، فهم الذين صاغوا أناشيد الحرب وقصص البطولة وعقائد الدين في قالب الشعر ليسهل على الناس حفظها وما قبل مرحلة التكوين أطلق عليها مرحلة الإرهاص .

والحقيقة أن هذا يعد من الخصائص التي يتسم بها الشعر وليست من خصائص الأوزان العروضية وفي إطار دراسة خصائص الشعر القديم وبدايته تبين أنه لم يكن مكتفياً بذاته من الناحية الموسيقية وإنما كان يعتمد أساساً على الفنون الأخرى ، وكان الشعر السامي القديم مفتقراً إلى الغناء والموسيقى والحركة الموقعة فاستعان الساميون القدامى بالغناء والموسيقى والحركة لسد جوانب النقص في نظمهم ، وبذلك جلبوا إلى الكلام الذي أنشدوه وسائل إضافية خارجة عنه

لإمـــداده وتعزيـــزه بـــالقدر الموسيقي الملائم ، فكان المعنى يعبث بمقاطع الكلام فيمططهـــا حيـــناً ويقصرها حيناً حتى ينشئ لها شيئاً من الإيقاع ، واستعملوا إلى جانب ذلك الموسيقى الآلية والطبيعية وبالغوا في استعمالها [1] .

ولقد تنبهت تلك الدراسات [2] التي تبحث في أساس الشعر ونشأته وتكوينه وبدايته إلى ما يمكن أن نشتم منه مدى إدراكهم للتطبيقات الوزنية وإن لم يتعلق ذلك بالعروض ومصطلحاته وكميته إذ لم يكن هناك عروض أو أية مقاييس أخرى خاصة بالشعر . وقد مثل الدكتور عبد الله الطيب لمرحلة التكوين بطورين من الأطوار الستة التي مر بها النظم العربي حتى بلغ هذا المبلغ من الجودة والرصانة ، فيرى الدكتور عبد الله الطيب أن الناظم جعل يراعي السجع والازدواج مرحلة تاليةً للمرحلة الأولى [3] ، ومثل لذلك بعدد من الأمثلة منها ما ذكره الميداني من قولهم :

" إنما هو كبارح الأروى ، قليلاً ما يرى " [أمثال الميداني : ٢٧] .

وقد أدى السجع – كما يرى – بطبيعته إلى المجانسة الازدواجية ، فكان الازدواج ، وربما صار يكتفي به وحده دون السجع أو مع سجع قليل ، مثل قولهم : " إن المنبت لا أرضاً قطع ، ولا ظهراً أبقى " ، ومثل قول الأنصاري " أنا جذيلها المحكك وعذيقها المرجب " .

ثم جعل الناظم في المرحلة الثالثة يحكم المزاوجة والتشجيع – كما يرى الدكتور عبد الله الطيب – بأن يتعمد الموازنة بين أجزاء الأقسام في مواضع التركيب النحوية وفي الهيئة الصرفية وفي الصيغة العروضية مثل قولهم " أمر

---

(١) انظر د/ عبد المجيد عابدين : دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب " نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل ص ١٠ .

(٢) انظر السابق نفسه من ص ١ – ٣٤ ، ود/ عبد الله الطيب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٧٧/٢ ، د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٨٠ ، وصلاح عبد الصبور : رأي في بدايات الشعر العربي ، مجلة الشعر ، إبريل ١٩٦٥م .

(٣) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٣٣/٢ .

مضحكاتك ، لا أمر مبكياتك " [أمثال الميداني : ٤٨] . وقولهم " أنت تئق وأنا مئق ، فمتى نتفق " [أمثال الميداني : ٣٢] .

ويرى د/ عبد الله الطيب أن مرحلة التكوين التي لابد أن يكون قد مر النظم العربي بها وهذه الأطوار تمثل مجتمعة مرحلة التكوين ، فالناظم عنده يتجاوز مرحلة مجرد الموازنة في الأقسام إلى تكميل الوزن نفسه حتى يصير كل قسيم مساوياً للآخر من جهة العروض .

وهذه الخطوة يزعم العقل أنها لابد أن تكون قد جاءت بعد أن درب الناظمون على الإتيان بقسيمين قسيمين متوازيين ، وثلاثة أقسام ثلاثة أقسام متوازية مثل قولهم : " إنه يحمي الحقيقة وينسل الوديقة ويسوق الوسيقة " فبتزيين ووشي وصنع قليل صار هذا إلى قولهم : إنه حامي الحقيقة نسال الوديقة ، سواق الوسيقة وعندما وصل الناظمون إلى هذا الطور خرجوا من مجرد التقسيم المتوازن إلى التقسيم الموزون إلى طريق الشعر التي عبدوها فيما بعد وسرعان ما كثر في كلامهم أمثال :

حامي الحقيقة .

آبي الهضيمة .

نسال الوديقة .

ناب بالعظيمة .

معتاق الكريمة .

وبعد التحوير والتشذيب صارت هذه الأقسام المسجوعة الموزونة أرصن وأحكم [١]. وبعد مرحلة الأسجاع الموزونة يكون بذلك قد سلك سبيل الشعر واهتدى إلى أولى خطوات الوزن الرصين ، ثم جعل يعمد إلى التسميط كلما جاء بأسجاع ثلاثة متوازية أتبعها سجعة تخالفها وتوافق أخرى تقع في موقعها بعد

---

(١) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد ٧٣٤/٢ ، ٧٣٥ .



ثلاثة أقسام مسجوعة تالية ، وليس لدينا من هذا النوع شيء يستشهد به ، ولكن لدينا أشعاراً تحمل آثاراً قوية واضحة مثل قول أبي المثلم :

آبى الهضيمة .

ناب العظيمة .

متلاف الكريمة .

جلد غير ثنيان .

حامي الحقيقة .

نسال الوديقة .

معتاق الوسيقة .

لا نكس ولا واني .

ثم أخذ الناظمون يعرفون البيت الكامل ، من طريق الأقسام التي كانوا يجيئون بها أسماطاً ، وعرفوا البيت الكامل ، بتطويل هذه الأقسام ، ثم أنهم لم يقدموا إقداماً جريئاً على نظم الأبيات الكاملة متواترة أول الأمر ، وإنما كانوا يجيئون بالأسماط ، ثم يتخلصون منها إلى أقسام أطول منها مستعملين السجع والازدواج بلا سجع ، ثم يتخلصون بعد ذلك إلى البيت الكامل [1] .

نقد نظام الخليل ووصفه بالقصور :

كان من نتائج الدراسات التقابلية والمقارنة ، والاستعانة بهذين المنهجين ووسائل تحليلهما ووحدات القياس التي استعملتها هذه المناهج أن قامت مجموعة من الدراسات حاولت ولا تزال دراسة موسيقى الشعر العربي بعدة طرق تعتمد كلها على وصف عروض الخليل بالتقليدية والذهنية والقصور .

---

(1) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد : ٢/٧٣٧ .

وإن كانت لا تـفي تناسب علمية هذا العلم بمقارنته بحياة العلوم في العصر العباسي بخاصة ، وتهدف هذه الدراسات إلى فتح الباب للاجتهاد الوزني والنغمي والجمالي للشعر العربي الحديث ، مثلما حاول بعض الدارسين القدامى إثبات بحر المتدارك مثلاً أو رفض دائرة المشتبه وعدها دائرة مغلقة من بحري [الرجز والرمل] بتحويل الوتد المجموع إلى وتد مفروق .

كما رفضت بعض الآراء البحور المهملة للأسباب نفسها ، أي أسباب تمس النظر الفعلي لحقيقة استعمال البحور الشعرية ، وليس لإمكانات يمكن أن تستعمل (١) .

كما رأت أن علم العروض يعتمد على الرياضة الذهنية في التقسيم الصوتي لموسيقى الشعر العربي وهذا التقسيم الصوتي يبحث عما أهله الرواة من أوزان وردت في الشعر العربي ، والعروضيون يطلقون على ما يعثرون عليه من أوزان استدراكاً على الأوزان التي حددها الخليل ، ويمثل بحر المتدارك على المشهور عند العروضيين هذا النوع ، وبالتالي يدخل في ذلك ما يستنكرونه من بحور خليلية لعدم عثورهم على نماذج منها في الشعر القديم ، كما يذهب نقاد العروض من المعاصرين إلى أن رواية أبيات من الشعر القديم لا تثبت صحة الوزن وشيوعه والاعتراف به (٢) .

والبحث في هذا الميدان لم يخرج في جملته عن أحد سبيلين أو اتجاهين : أما أولهما فاتجاه يبغي أصحابه تهذيب عروض الخليل وتيسير السبيل إلى فهمه بلا خروج عما سنه الخليل من سنن وما أبدع من مصطلح ، ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين النشء المبادئ والتدريب ما يعينهم على معرفة البحور وتقطيع الأبيات وتحديد ما يعرض لها من زحافات وعلل .

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٦ .

(٢) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٨٥ .

أما أصحاب الاتجاه الآخر ، فقد نصبوا أنفسهم لغاية أصعب مراماً ، وأبعد إذ تراجعت لديهم الغاية التعليمية وإن لم تتوار لتفسح الطريق للتفسير والتحليل وأحياناً لاقتراح البديل [١] . ولنتلمس أسلوب الاتجاه النقدي الموجه إلى العروضيين ومنهجهم بمرحلتيه نقد نظام الخليل ثم عرض أنظمة بديلة .

وكل من د/ أنيس ود/ عبد الله الطيب ود/ شكري عياد قد اتخذ أسلوباً جديداً في دراسة العروض ومنهجاً يختلف عما كان عليه دارسو العروض .

وتعد محاولاتهم نماذج نقدية تمثل مرحلة من مراحل النقد العروضي الموجه إلى منهج العروضيين [٢] . وقد أخذت الدراسات تحاول استكشاف أنساق وأبنية جديدة مخالفة للمفاهيم الخليلية عن إيقاع الشعر العربي ، أو تحاول [وضع بديل جذري لعروض الخليل] ، ونستطيع تصنيف تلك المحاولات والدراسات في قسمين : أولهما : قسم يدعو أصحابه إلى أن يستبدل نظام التفعيلات الخليلي بنظام المقاطع اللغوية .

والآخر : قسم أكثر طموحاً يسعى أصحابه إلى استبدال الطبيعة الكمية لإيقاع الشعر العربي بإثبات الطابع النبري لذلك الإيقاع .

ومن أصحاب الاتجاه الأول الدكتور / إبراهيم أنيس وتابعه فيه آخرون كثيرون ، وأول ما نشير إليه بصدد هذا الاتجاه هو أن التصنيف المقطعي يتم من خلال المنظور الخليلي الكمي لإيقاع الشعر العربي ، بل نستطيع أن نقول من خلال التفعيلات ذاتها ، كما أننا لا نرى فارقاً كبيراً بين اتخاذ التفعيلة واتخاذ المقطع وحدة لقياس الإيقاع ، أضف إلى ذلك أن مفهوم أصحاب هذا الاتجاه للزحافات والعلل فيه قدر من الاضطراب المنهجي فهم يرون إنه إذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب ، إما بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو

---

(١) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

(٢) انظر د/ عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٩٦ .

متحرك ، فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعاً طويلاً أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير .

وهذا التصور لا يذكر فيه البديل المقطعي للزحاف الذي يحذف فيه حرف متحرك ، وهو حذف مقطع قصير وهذا الحذف يقلل كثيراً من ثبات النظرية ، ذلك أن المقطع في مثل هذا التصور يمثل وحدة إيقاع أساسية ، وتعرضه المستمر للحذف تارة أو الثبات تارة أخرى أمر غير طبيعي ، وهو يدلنا على أن المقاطع وحدها لا تكفي لكي تكون وحدة لقياس إيقاع الشعر العربي ، بل ينبغي أن تتضام تلك المقاطع في وحدة أخرى كالتفاعيل ، أما العلل فهي إما تزيد السبب مقطعاً طويلاً أو تنقصه أو تزيده مقطعين قصيراً وطويلاً أو طويلاً وقصيراً .

فالحذف أو الزيادة أمران مقبولان في العلل ؛ لأنها تلزم ولا تحدث إلا مرة أو مرتين على الأكثر في البيت الأول من القصيدة ، لكن هذا التبسيط لا يصلح إذا كنا نريد الحصول على تصور وصفي دقيق لإيقاع الشعر العربي .

لقد أفادتنا نظرية المقاطع في التخلص من خطأ المساواة بين الصائت الطويل والصامت الساكن ، لكنها لم تفد شيئاً في التخلص من المنظور الكمي للشعر ، كما أنها لم تجد شيئاً في النظر إلى الإيقاع بوصفه عنصراً من العناصر اللغوية المكونة للشعر ومن أهمها العنصر المعجمي والنحوي والدلالي (١) .

وعلى هذا النهج وجه الدكتور شكري عياد نقده إلى العروضيين في " موسيقى الشعر العربي " (٢) ، وقد صنع د/ شكري عياد ذلك ؛ لأنه وجد أن صنع العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه " أقيس " أي أكثر انسجاماً مع البناء النظري الذي أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدوه شاذاً إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظري ، كان هذا شأنهم في النحو واللغة ، فلا عجب إذا اتبعوه في

---

(١) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٦ .

(٢) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٥ .

العروض أيضاً فأسقطوا أوزاناً وردت عن العرب ؛ لأنها لا تتفق مع قواعدهم النظرية وأثبتوا أوزاناً أخرى تمحلوا لها الشاهد أو اصطنعوه ؛ لأنها تتفق مع هذه القواعد .

ثم يذهب الدكتور شكري عياد إلى أن قواعد العروض العربي يمكن أن تلحق بالنحو ، وتدرس على أنها جزء متمم له ، ولكن تعميق البحث في هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها ، فإن ذلك مدعاة للتعقيد والعقم ، وإنما يكون بوضع هذه القواعد في سياق أكبر منها [1] .

وعند المستشرقين أيضاً نجد " فايل " يصرح بأن في العروض العربي خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات ، وقد حاول العروضيون العرب – كما يقول – التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الإقدام ، وإنما عنصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة التي يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك " ل " والسبب الخفيف " قد " [2] .

وفات " فايل " أن نظام الزحافات والعلل لا يهمل شأن الحركات كما زعم مما يدل على أن علماء العربية يوردون ما يدركه هو ، بل ما لا يدركه هو وهو أن لكل مسألة منهج خاص لعلاجها وطريقة خاصة في تحليها ووحدات أساسية في قياسها .

وترى دائرة المعارف الإسلامية أن المادة التي أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضاً إلى إعادة النظر ، فالبناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع في نواحٍ كثيرة .

---

(1) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٢٧ .

(2) انظر السابق نفسه ص ١٣ .

فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بحراً من ستة عشر [1] ، ولكن على عكس ما تراه دائرة المعارف الإسلامية ، ففي طريقة الخليل منهج عقلي عميق أعان الخليل على تصنيفه للشعر العربي وأعان الدارسين من بعده على حسن التفكير وامتلاك أدوات للتحليل .

لهذه الأسباب مجتمعة ، يمكن أن نجمع العروض العربي ، وأن نفككه في أشكال مغايرة لما وضعه الخليل بشرط تفهم العلامات الصوتية والنغمية بين المرسوم والمنطوق ، وبين المتشابه والمختلف من العناصر الصوتية : الصوت ، والمقطع ، والتفعيلة ، بل يمكن مزج البحور وقلبها والاستفادة من البحور المهملة داخل الدوائر الخليلية ، بل يمكن الاستفادة من الأشكال والأضراب المتعددة للبحر الواحد والأوزان النادرة لبعض النتف أو الأبيات التي قالها شعراء كبار ، وليست على أوزان الخليل .

وهذا ما فعلته الدراسات العروضية والصوتية والنغمية للخليل من ناحية ، وللشعر العربي من ناحية أخرى ، حتى وصل الأمر إلى الدراسة الرقمية والدراسة الرياضية عند د/ أحمد مستجير [2] تجاوباً مع الأساس الرياضي والمنطقي الذي أقام عليه الخليل عروضه ، بل وصل الأمر – بالطريقة نفسها – إلى محاولة تحويل التفاعيل العشر الخليلية إلى تفعيلة واحدة [3] ، وهناك قول يدعي القدرة على تحويل الدوائر الخمس إلى دائرة واحدة [4] ، تحوي المستعمل

---

(1) انظر د/ شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٤ .

(2) انظر د/ احمد مستجير : في بحور الشعر الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، مكتبة غريب ، ط١ . ١٩٨٠م ، ومدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ،القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ ، وانظر كذلك جلال الحنفي : العروض تهذيب وإعادة تدوينه ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٨٧م .

(3) انظر د/ إبراهيم أنيس ، مقال بمجلة الشعر ، يناير ١٩٧٧م .

(4) انظر د/ أحمد كشك ، مقال بمجلة الشعر ، عدد أكتوبر ، ١٩٧٧م .

والمهمل ، وهناك محاولات لا تستجيب للمنطق الرياضي الخليلي ، بل تعمد إلى دراسة وضع البديل الجذري لعروض الخليل ، مثل محاولة د/ كمال أبو ديب محاولة للاعتماد على البنية النووية للعروض الخليلي والمقصود بها الاعتماد على جوهر العروض [الوتد المجموع] وهو الوحدة الثابتة في كل بحور الخليل ، وقد أسس د/ أبو ديب محاولته هذه على المحاولات السابقة له للدكتور محمد النويهي ودكتور شكري عياد ، وهي المحاولات القائمة على الاستفادة من المقطع الصوتي في تعريفه الحديث بغض النظر عن تسميته لدى الخليل .

وتعتمد هذه المحاولات على قياس العروض والقوافي العربية على الأعاريض والتقفيات الأوروبية .ويعتقد محمد العلمي وفقاً لما قاله " جوتهولد فايل" بأنه لم يعتمد المستشرقون الأوربيون كليةً على علماء العروض العربي ؛ لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم . فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام من التغييرات المقبولة ، يضاف إليها أن تصور العلماء العرب ، والطريقة التي يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية ظلت غريبة عنها نهائياً . فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج من خلال التغييرات التي تصيب حروف كلمات البيت ، بينما كنا معتادين شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر في كل اللغات عن طريق خصائص مقاطعها ، ولم نجد في نظام العلماء العرب أية إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم .

وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شيء منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي أي عن الطريقة التي ظهر بها إلى الوجود الإيقاع المميز للشعر العربي القديم [(١)] . وهذا يؤكد أن العروض العربي لا يزال قابلاً للدراسة ، وأن الكلمة الأخيرة لم تقل فيه ، كما يشير إلى ضرورة دراسة الفكر العلمي العربي

---

(١) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص ٧ ،٨ . وقد نقل محمد العلمي هذا النص عن مادة عروض بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الفرنسية الجديدة ، ص ٦٩٣ .

الذي أنتج عروض الخليل والحضارة الإنسانية التي أفرزته ،أي دراسة الظاهرة العروضية بنيةً متولدةً عن بنية أمّ هي الحضارة العربية بكل مكوناتها الروحية والعلمية والسلوكية .

بل إن هذه الأسباب هي التي دعت " فايل " نفسه لمحاولة استقراء عروض الخليل بعيداً عن آراء الآخرين ، فبدأ من فكرة الدائرة ؛ لأنها البنية الأم أو البنية الأساسية التي تفرعت منها البحور المستعملة والمهملة ، وما تفرعت إليه البحور عند الاستعمال الشعري الفعلي [1] .

وعلى هذا لخص المعاصرون ما رأوه من ثغرات في نظام الخليل فيما يلي:

أولاً : تطابق النظرة الخليلية كمياً بين الصائت والطويل مثل الألف والواو والصامت غير المتبوع بصائت ، وذلك مخالف لما استقر عليه علم الأصوات الحديث .

ثانياً : افتراض الخليل أن هناك أبنية إيقاعية مثالية انحرفت عنها الأبنية الموجودة فعلياً وواقعياً ، كما حدث ذلك مع كثير من البحور التي تباينت صورتها في الدائرة مع صورتها الموجودة في الواقع الشعري .

ثالثاً : لم تحاول نظرية الخليل وضع الوزن في مكانه بين عناصر البناء الشعري الأخرى الصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية .

وقـد دعت تلك المآخذ كثيراً من الدارسين إلى ضرورة البحث في الأسس المنهجية التي يقوم عليها عروض الخليل [2] .

---

(1) انظر د/ مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٦١ .

(2) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٥ .

فرضية الأنظمة البديلة :

وفــي العصر الحديث محاولات لإعادة النظر في عروض الشعر العربي ، يهــدف بعضــها إلى التيســير والتبســيط ، ويهدف بعضها إلى مزيد من التعمق والتوســع فــي دراسة موسيقى الشعر خارج الحدود التي اقتصر عليها العروض العــربي . والهدف من بعض هذه المحاولات غير واضح ، بل إن بعضها مازال تقليدياً في جوهره ، وإن كان ظاهره التجديد .

وفيمــا يلي عرض لأبرز هذه المحاولات ، فقد اتجه عدد من الدارسين إلى تيســير قواعد الخليل ، بتقليل عدد المصطلحات ، والتخفف مما لم يجدوا له فائدة تعليمية كالدوائر ، وترك الظواهر الشاذة كالحزم والخزم .

ومــن هؤلاء : **الدكتور إبراهيم أنيس** ، والدكتور صفاء خلوصي ، وجلال الحنفي ، والدكتور رجاء عيد ، **والدكتور عبد الهادي الفضلي** وغيرهم [١] .

ويلاحظ أنهم لم يتفقوا على وسائل التيسير ، فالدكتور خلوصي مثلاً يتمسك بدوائر الخليل ، في حين يرى غيره التخلص منها [٢] .

وقــدم لنا د/ أنيس مشروعه الجديد لإعادة النظر في بناء الأوزان الشعرية عــلى ضوء ما روي فعلاً من قصائد منسوبة إلى شعراء معروفين وأن نتخير – كما يقول – من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان وأكثرها شيوعاً تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع ولا نكاد نتذوق موسيقاها ..

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٥٩ وما بعدها ، ود/ صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية ، مطابع دار الكتب – بيروت – ط٤ ، ١٩٧٤م ، ص ٤٦٠ وما بعدها ، د/ رجاء عيد : دراسة موسيقى الشعر ١٩٧٩م ، القسم الأخير وهو بعنوان : العروض والقافية – ص ١٠٥ وما بعدها ، د/ عبد الهادي الفضلى : في علم العروض ، نقد واقتراح نادي الطائف الأدبي ، الطائف ، ١٣٩٩ هــ .

(٢) انظر د/ علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .



وقــد وضــع د/ أنيــس في ما أسماه بمولد مشروع قواعد مبسطة ميسرة باستنباطه لتفاعيل جديدة لثلاثة عشر بحراً هي :

[١] فعولن . [٢] فاعلن . [٣] مستفعلن .

ثـــم بإضـــافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث يمكن أن يشتق منها ثلاث أخرى هي :

[١] فعولاتن . [٢] فاعلاتن . [٣] مستفعلاتن .

وبذلـــك يتكون لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض سهلة التذكر والحفظ وبنى على ذلك الأبحر العشرة الأولى من هذه التفاعيل الست على الصور التالية :

[١] الطويل : فعولن + فعولاتن + فعولن + فعولاتن .

[٢] المتقارب : فعولن + فعولن + فعولن + فعولن " التام " .

فعولن + فعولن + فعولن " الناقص " .

[٣] البسيط : مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن .

[٤] الرجز : مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن " التام " .

مستفعلن + مستفعلن " المجزوء " .

[٥] السريع : مستفعلن + مستفعلن + فاعلن .

[٦] المنسرح : مستفعلاتن + مستفعلن + فاعلن .

[٧] الخفيف : فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن " التام " .

فاعلاتن + مستفعلن " المجزوء " .

[٨] المجتث : مستفعلن + فاعلاتن .

[٩] الرمل : فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن " التام " .

فاعلاتن + فاعلاتن " المجزوء " .

[١٠] المديد : أ – فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن .

ب – فاعلاتن + فاعلن + فاعلن .

أمـــا الـــتغييرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر والتي استساغها الشعراء وقبلوها ، فتختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن ، فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت أو في آخر الشطر الأول أو في آخــر الشطر الثاني كما يلي :

فعولن : لها ثلاث حالات :

[١] حيــن تكــون فـــي حشو البيت يمكن أن تتغير إلى " فعول " ومثل هذا التغيير كثير شائع وهو حسن الموسيقى .

[٢] حيــن تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير " فعو " فقط . ونرى هذا كثير الورود في بحر المتقارب .

[٣] حيــن تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في أخر البيت يمكن أن تصير " فعول " أو " فعو " .

فعولاتن : نرى لها حالتين :

١ – حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح " فعولتن " .

٢ – حين تكون في آخر البيت يمكن أن تصبح " فعولتن " أو " فعولن " .

فاعلن : لها حالتان :

١ – في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح " فعلن " وهذا التغيير كثير شائع في الشعر العربي .

٢ – أما حين تقع في آخر البيت فنرى لها تغييرات عدة هي :

فعلن . فالن . فاعلات وفعلات . فاعلاتن وفعلاتن .



فاعلاتن : لها حالتان :

١- فـــي حشو البيت وفي آخر الشطر الأول ، وقد تصبح " فعلاتن " وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .

٢ – أما في آخر البيت ، فقد تصبح " فعلاتن " و " فالاتن " .

مستفعلن : لها ثلاث حالات :

١ – في حشو البيت يكثر أن تصير " متفعلن " .

٢ – في آخر الشطر الأول قد تصير " متفعلن " و " مستعلن " .

٣ – أمـــا في آخر البيت ، فلها عدة تغييرات هي " متفعلن " و "مستعلن " و " مستفلن " .

مســـتفعلاتن : وهذه التفعيلة لا تقع إلا في حشو البيت من بحر واحد وهو المنسرح وقد تصير " متفعلاتن " و " مستفعلاتن " .

ثم عرض للقاعدة التي تعرف بها التغييرات الملتزمة وغير الملتزمة . اما الأبحـــر الثلاثة وهي الكامل والوافر والهزج فيذكر أنها تنتهي آخر الأمر إلى التفعيلات نفسها التي استنبطها ، فتفعيلة بحر الكامل " متفاعلن " تصير فـــي غالب الأحيان " مستفعلن " وتفعيلة بحر الوافر " مفاعلَتن " تصير في غالب الأحيان " مفاعلتن " وهي التفعيلة " فعولاتن " نفسها ، أما الهزج فهو شبيه بمجزوء الوافر ووزنه : فعولاتن + فعولاتن

يقول د/ أنيس بعد عرضه لهذا المشروع " لسنا إذن نبالغ في شيء حين نؤكد أنه من الممكن بعد دراسة وبحث أن نستنبط نظاماً جديداً لأوزان الشعر يكون أيسر وأسهل مما ألفناه في كتب العروض " [١] .

فحـــاول الدارســـون المعاصرون تسهيل النظام بإعادته إلى أصول جذرية أقل تعقيداً ، ولدينا دراسات هي :

---

[١] انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤١ .



[١] دراســة د/ محمد طارق الكاتب [1] : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية .

[٢] د/ أحمــد مســتجير : فــي بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، وله أيضاً مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي .

[٣] د/ كمــال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن . وجدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر [2] .

وحــاولت هــذه الدراسات تسهيل العروض أو فهم الأسس التي بناها عليه الخليل ، ورغم الجدية الواضحة فيها ، إلا أنها قبلت معطيات نظام الخليل النظري بشــكلٍ عام ، وأسس عمله الجذرية ، وحاولت إما فهم هذه الأسس أو إنقاص عدد الوحدات التي تشكل بحوره ، أو تسهيل نظامه بإلغاء دوائره .

وتــتجه محاولة الدكتور محمد طارق الكاتب [3] ، إلى التيسير وإلى تهيئة المــادة العروضــية حــتى يمكــن معالجتها باستعمال الحاسب الآلي ، ولكن هذه المحاولة تنهج نهجاً مخالفاً لما سبقها من أعمال .

يترجم د. الكاتب الحركات والسكنات إلى أرقام ، فيجعل المتحرك " صفر " والســاكن " ١ " ، وعن طريق الأرقام يمكن معرفة التفعيلة والبحر ، وقد استعمل طــريقة حسابية تجعل للتفعيلة قيمة عددية واحدة سواء أكانت سالمة أم مزاحفة . فالتفعيلة (مستفعلن) مثلاً تتحول إلى الأرقام [١٠ – ١٠ – ١٠٠] وهذه تتحول إلى [٢ – ٢ – ٤] تبعاً لجداول أوردها د. الكاتب ، تخضع لكل رقم ثنائي مقابلاً

---

(١) د/ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، مطبعة مصلحة الموانى العراقية – البصرة – ط١ ، ١٩٧١م ، ص ٢٧ ، ٤٦ .

(٢) د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ١٩٧٩م ، ١٩٨١م .

(٣) انظر د/ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، ص ٢٧ ، ٤٦ .

مـــن الأرقام العشرية ، فإذا تحولت بالخبن إلى (متفعلن) حذف الرقم الدال على السـاكن الأول ، فتصـبح الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة [١٠٠ ١٠٠] أي (١٠٠ – ١٠٠) ، وهذه تتحول إلى (٤ – ٤) .

وهكـذا نجـد أن حاصـل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة هو حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة نفسها بعد مزاحفتها .

ولكـن هـذه العملية الحسابية لا تطّرد على الوتيرة نفسها ، فالأمر يختلف حيـن يكون الزحاف في آخر التفعيلة ، فمثلاً " فعولن مفاعيلن " في الطويل تمثّل بالأعداد على هذا النحو :

	فعولن		مفاعيلن		
	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
أي	٤	٢	٤	٢	٢

وعندما تقبض " فعولن " تتحول إلى " فعول " ، فتكون التفعيلتان والأرقام كما يلي:

	فعول	مفاعيلن		
	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠
أي	٤	٨	٢	٢

أي أنــه اضــطر إلى إضافة الصفر في آخر التفعيلة **الأولى** إلى المائة في أول التفعيــلة الــثانية ، وإلى معامــلة التفعيلتين كأنهما تفعيلة واحدة ، حتى تظلّ عملياته الحسابية صحيحة .

ومــن ناحيــة أخرى ظنّ د. " الكاتب " أن بعض الزحافات تأتي دائماً في الحشـو . أي أنهــا لا تكون في العروض ولا في الضرب . وهذا غير صحيح ، فالقبض مثلاً يأتي في عروض " المتقارب " ، والكف يقع في عروض " الهزج " ، والمؤنــف لم يضع ذلك في حسابه ، فلم يدلنا على طريقة حساب التفاعيل في هذه الحالة .

ومـــن ناحيـــة ثالثة نجد زحافات لا تخضع لهذه الطريقة ، وهي الزحافات الـــتي تصـــيب حرفاً متحركاً بالتسكين أو الحذف [الإضمار والعصب والوقص والعقل] .

أي أن حاصـــل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة لا يساوي اصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة في كل الحالات [١] .

وعمـــل د. محمـــد طارق الكاتب أظهر الانتظام الرياضي لأوزان الشعر العـــربي ، وقابليـــتها للتحليل على أساس الأرقام الثنائية ، وهو يعد تسجيلاً علمياً أميناً لكلّ ما قاله الخليل ، فالدكتور الكاتب ، كما تقول مقدمته يجعل " أبسط طلاب المرحـــلة المتوســطة أو الثانوية يعرف البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساكنة إلى أرقام ثنائية وعشرية ثم الرجوع إلى الجداول الملحقة ، كما يرجع إلى جداول اللوغاريتمات " [٢] .

وقـــبول الخـــبن والطي والقبض والكف جميعاً في الصدر والعجز عنده لا يغير في عدد الأحرف المتحركة فيها ، وبمعنى آخر يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقـــام الثـــنائية ثابـــتاً ، ومن هذا يمكننا القول بأن الأذن العربية التي اعتادت الشعر العربي تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزماً في حشو الصـــدر أو العجـــز ، مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتاً ، أما عند تطبيقه على العروض ، أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً [٣] . هكذا رأى نظامه الجديد .

ومـــن نـــتائج إخفـــاق د. محمـــد طارق الكاتب في إدراك الدور الجذري لعـــروض الخـــليل فـــي تحليل أوزان الشعر العربي أنه ، في دراسته التطبيقية ، يخطئ وصف أبيات عديدة وتقسيمها إلى تفعيلاتها المكونة .

---

(١) انظر د/محمد طارق الكاتب:موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص٥٥، ٥٦.

(٢) انظر السابق نفسه ص ١٢من المقدمة التي كتبها مصطفى جمال الدين .

(٣) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٥٥ .

وفي تحليله للأبيات التالية ما يوضح هذا الخطأ :

١ – أقفر من أهله ملحـــــــــوب   فالقطبيات فالذنوبي (١)

[– ٥ – – – ٥ – – – ٥– ٥ – ٥   – ٥ – ٥ – – ٥ – ٥– – ٥ – – – ٥ – ٥]

تمييــز المــتحركات والسواكن هنا مضطرب ؛ لأنه قائم على تغافل قاعدة أساسية فـــي العروض وهي أن [الهاء] المتحركة بعد متحرك يجب أن تشبع ، والإشباع فـــي [أهله] يؤدي وظيفة جذرية هي توفير النواة [– – ٥] وعدم الإشباع يؤدي إلى إلغـــاء هـــذه النواة ، وبالتالي إلى تقسيم البيت إلى أجزائه بطريقة مضطربة ، وهذا ما يفعله د. الكاتب ، فهو يصف البيت بالأرقام العشرية كما يلي :

[٢ ٨ ٢ ٨ ٢ ٢   ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٤ ٢]

معتبراً [أهله ملـ] تفعيلة واحدة مؤلفة من [٢ ٨] ، ويقرر على هذا الأساس أن الشطر " يتطابق مع الأوزان التي بيناها " (٢) .

[– ٥ – – – ٥ / – ٥ – – ٥/ – ٥ – ٥ – ٥/]

[– ٥ – ٥ – – ٥/ – ٥ – – ٥ / – – ٥ – ٥]

أي : [١٣ ١ ٢ ١١ ١]   [١١٢   ١٢   ٢١]

والسبب [– ٥] يرمز له بالرمز [١] والوتد (–– ٥) يرمز له بالرمز (٢) والفاصلة (––– ٥) بالرمز (٣) عند د. أبي ديب . وبطريقة د. الكاتب

[٢ ٨ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢]   [٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٤]

والذي يرمز للسبب بـ (٢) و الوتد بـ (٤) والفاصلة بـ (٨) .

---

(١) انظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ، جمهرة عبيد بن الأبرص ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٣م .

(٢) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٠٠.



وهكـــذا يظهر تناسق الشطرين شبه المطلق [لأن ثمة خلافاً في العروض والضـــرب] ، هذا التناسق الذي غاب عن البيت في شكله الذي يقترحه الكاتب ، ويظهـــر هذا التناسق أن البيت من مخلع البسيط ، أما وصف د. الكاتب له فيحيل نسبته إلى مخلع البسيط ، مع أن الكاتب ينسبه فعلاً إلى هذا البحر .

٢ – يا رب ماء وردت آجن   سبيله خائف جديب

يفعل د. الكاتب هنا بالشطر الثاني من البيت ما فعله في [أهله ملحوب] ، واصفاً إياه كما يلي [١] :

" سبيله خائف جديب "

[o – o – – o – –   o – – – o – o – –]

[٢   ٤   ٤   ٨   ٤]

ولا يتأثر وصفه للبيت بعدم إشباع [الهاء] ؛ لأنه همه الأول إحصاء عدد المتحركات ، وهذا العدد لا يتغير سواء أشبعت [الهاء] أم لم تشبع .

عـــلماً بأن طريقة الخليل لا توقع المبتدئ في مثل هذه الأخطاء ؛ لأنها تقدم عـــلى الوفـــاء بوحداته وهي السبب والوتد والفاصلة وإكمال التفعيلة ، فإذا احتاج اكـــتمال التفعيلة إلى الإشباع تم الإشباع وإذا كان اكتمال التفعيلة في غنى عن هذا الساكن لم يحدث الإشباع بشرط أن تحتاج التفعيلة إلى ساكن ، فإذا توفر في الكلمة التالية لم يلجأ الدارس إلى الإشباع ، بينما تؤدي طريقة الأرقام إلى الاسترسال في وضـــع الأرقام حتى وإن أدى إلى الخطأ في النهاية وعدم الانتظام أو التماثل بين الشطرين .

٣– وبدلت منهم وحوشاً   وغيّرتْ حالها الخطوب

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٩٨.



فــي هــذا البيت ، حيث يتوفر انتظام مطلق بين الشطرين ، يبلغ تخبط د. الكاتب ذروته ، فهو يعد الشطر الأول مؤلفاً من [٤ ٤ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢] والشطر الثاني مؤلفاً من [٤ ٤ ٤ ٢ ٤ ٢] .

ولا يضــيع بهذا انتظام البيت فقط ، بل يستقي منه قاعدة نظرية عن تركب الــبحر مــن شــطرين أحدهمــا يتألف من [٩] متحركات والآخر من [١٠] متحركات ، ويصف الشطر الأول بأنه " شاذ " (١) .

وواضح أن هذا الاضطراب يعود إلى أن د. الكاتب يختار القراءة [منهمْ] بالســكون على [الميم] مع أنه يتنبه إلى إمكان قراءة [منهمُ] بإشباع [الميم] ، وليس في نظامه ما يفرض إحدى القراءتين .

فالضــوابط الــتي تــتوفر في نظام الخليل معدومة في دراسة د. الكاتب ، وتتضح هذه النقطة في قراءته للبيت التالي [حيث يقرأ " وهْي " بسكون [الهاء] ، ثــم يحصى عدد المتحركات ، ويقبل الناتج رغم الاضطراب الواضح فيه ، ولا يــتوقع طــبعاً أن يتســاءل د. الكــاتب عن أسباب الاضطراب لغياب أي ضابط لامتحان سلامة التحليل .

٣- فنفضت ريشها وولت وهي من نهضة قريب

تبعاً لقراءة د. الكاتب (٢) يتألف الشطر الثاني من :

[- o - - o - o - - o - - o - o] ، مخالفاً تركيب الشطر الأول

[- - - - o - o - - o - - o - o]

والواقع أن الشطرين متحدا الهوية الإيقاعية ، وأنهما يتركبان كما يلي :

[- - - - o / - o - - o / - - o -]

[- - - - o / - o - - o / - - o - o]

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٩٣ - ١٩٤ .

(٢) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٢٠١.

لكــن اكتشــاف هــذا الاتحاد مشروط بقراءة الشطر الثاني قراءة معينة ، بتحريك [الهاء] من [هي] بالكسر .

ومــن العجــب أن د. الكاتب رغم تدريبه العلمي ، يعامل بعض الظواهر بطريقتين مختلفتين دون مبرر إطلاقاً [١] ، فهو يشبع [الهاء] كتابة في [حرده] ، ولكــنه لا يشبعها في [نحوه] من البيت التالي [رغم أنها في الموضعين تمتلك الخصائص الموضوعية ذاتها] :

٤ – فنهضت نحوه حثيثاً وحردت حرده تسبب

وهو بذلك يهدم إيقاع البيت تماماً ، مع أنه إيقاع منتظم في الشطرين ، وهو إيقاع مخلع البسيط [٢] .

ويســتنتج د. الكاتب ، رغم ذلك ، أن عبيد بن الأبرص يعمد إلى إبقاء عدد الأحــرف المــتحركة واحداً في الشطرين ، وأنه بذلك يخالف الشعر الذي يخضع بــنظام الخــليل الــذي يعــتمد عــلى " تماثل إيقاع الأحرف المتحركة والأحرف الساكنة " [٣] ، وما يقوله د. الكاتب طريف لكنه ليس سليماً .

لعل أحسن ما يؤكد سلامة النقد الموجه هنا إلى عمل د. الكاتب لاخفاقه في التحــليل ؛ لأن تركيزه على عدد المتحركات في نسبة بيت شعري إلى بحر دون آخــر يقود إلى نتيجة متوقعة هي الاضطراب في نسبة كثير من الأبيات ، لتساوي عــدد مــتحركاتها وإمكان نسبتها لذلك إلى كثير من بحر أو بحرين و د. الكاتب يدرك كما هو واضح أن ثمة بحوراً تتساوى فئات على أساس عدد المتحركات في كل فئة ، لكنه مع ذلك لا يدرك أن هذه الحقيقة تهدد سلامة عمله كله .

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٢٢٩.

(٢) انظر السابق نفسه ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٢٠٤ .

كما أن ثمة حقيقة أخرى تهدد هذه السلامة ، هي أن البحر الواحد قد يتخذ أشكالاً يتغير فيها عدد المتحركات فيه ، كما يظهر جداول الكاتب نفسها [1] .

واستعمل الدكتور أحمد مستجير في كتابه " في بحور الشعر " الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي نظاماً خاصاً من الرموز رمز له بأرقام ، ولكنه لم يصنع نظاماً خاصاً من التقطيع ، ولم يضع مصطلحات جديدة ولم يبتكر وحدات جديدة ، بل اعتمد على نظام الخليل نفسه وعلى وحداته ومصطلحاته ، فلم يستغن عن السبب أو الوتد ، بل قسم أنواع البحور وفقاً لورود الأسباب إلى المجزوء والتامة وهي هكذا عند الخليل والعروضيين العرب ، وتقسيمه هذا يشبه إلى حد كبير التحليل المقطعي .

وكتب العروض تستعمل التفعيلة الرباعية لتعني تفعيلة ذات أربعة حروف مثل [فعلن] والتفعيلة الخماسية لتعني تفعيلة ذات حروف خمسة مثل [فاعلن و فعولن] .. وهكذا ، ولكن د. أحمد مستجير وصف التفعيلة بعدد الأسباب التي تكونها وليس بعدد حروفها وعنى بالتفعيلة الرباعية ، التفعيلة التي تتألف من أربعة أسباب خفيفة – أي أربعة حروف متحركة كل منها متلوّ بحرف ساكن والتفعيلة عنده هي [مفعولاتنْ] ودليلها الرمزي [– ٥ – ٥ – ٥ – ٥ ، إذا رمز للمتحرك بالرمز [–] وللحرف الساكن بدائرة [٥] .

كما أمكن تقسيم هذا العدد من الأسباب إلى أربع تفعيلات ثلاثية ، كل منها مكون من ثلاثة أسباب خفيفة ، وتكون التفعيلة القاعدية هنا هي [مفْعولن] ، ودليلها الرمزي هو [– ٥ – ٥ – ٥] بمعنى أن الشكل الأساسي أو القاعدي للشكل ذي التفعيلات الثلاثة الرباعية سيكون :

مفعولاتن	مفعولاتن	مفعولاتن
– ٥ – ٥ – ٥ – ٥	– ٥ – ٥ – ٥ – ٥	– ٥ – ٥ – ٥ – ٥

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية لشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ١٤ .

وللشطر ذي التفعيلات الأربعة الثلاثية سيكون :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن [1]

ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o

وهنا تصبح الوحدة الأساسية للتحليل عند دكتور مستجير هي السبب وأخذ يتصرف في سواكن هذه الأسباب ، بحيث تحقق ما يريد من وضع أرقام بعينها مع كل تفعيلة ، بحيث يكون لكل تفعيلة رقم بعينه ، فيكون للشطر ثلاثة أرقام الفرق بيـــنها ثابت وهو الرقم [٤] وقد حدث ذلك في الهزج ، فكانت أرقامه [١ ، ٥ ، ٩] ، وظـــلت هـــذه النسبة في بحر الرمل ، فكانت أرقامه [٢ ، ٦ ، ١٠] كما ظلت ثابتة في الرجز فهي [٣ ، ٧ ، ١١] ، وهذا هو الضابط الصحيح في فكرته التي أراد أن يحققها من خلال دائرة المجتلب التي تضم الأبحر الثلاثة ، ولكن أين **الجديـــد فـــي نظام التحليل وأين طريقة الاستغناء عن وحدات الخليل وأين الأرقام البديـــلة عن وحدات الخليل وأين السهولة التي يمكن أن تكن هدفاً من وراء البحث عن بديل لنظام البحث أو طريقة التحليل المعتادة ؟**

وعند إرادته وضع أدلة رقمية لبحور الصافية ذات التفعيلات الرباعية بدأ بالتفعيلات الرباعية الثلاث المكونة للشكر ، فحذف من كل منها حرفاً ساكناً واحداً وفـــي موضع ثابت لينتج له شطر به اثنا عشر حرفاً متحركاً وتسعة حروف ساكنة وأطلق على السبب محذوف الساكن اسم السبب المميز .

فإذا حذف الحرف الساكن الأول من كل تفعيلة نتج

ـ ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ o ـ ـ o ـ o ـ o

١ ٥ ٩

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا هو شطر بحر الهزج التام ، وفيه حذف الحروف الساكنة للأسباب [١ ، ٥ ، ٩].

---

(1) د. أحمد مستجير في بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ص ١٦ ، ١٧ .

وبـــذا سيكون الدليل الرقمي لبحر الهزج هو [١ – ٥ – ٩] (وطبيعي أن دليل الشطر الثاني لابد وأن يطابق الأول) .

فـــالدليل الرقمي للبحر إذن يمثل توالي أرقام الأسباب التي حذف ساكنها ، أي الأســـباب المميـــزة ، أي هو متوالية رياضية حدودها أرقام الأسباب محذوفة الساكن .

وإذا ما حذف الحرف الساكن الثاني من كل تفعيلة فسيكون الناتج :

o – o – o – o –   o – o – o – o –   o – o – o – o –

٢   ٦   ١٠

وهـــذا هو شطر بحر الرمل ، والدليل الرقمي لهذا البحر إذن هو [٢ – ٦ – ١٠] .

أما إذا حذف الحرف الساكن الثالث من كل تفعيلة فسيكون الناتج :

o – o – o – o –   o – o – o – o –   o – o – o – o –

٣   ٧   ١١

وهذا هو شطر بحر الرجز ، ودليله الرقمي سيكون [٣ – ٧ – ١١]

هـــذه الـــبحور هـــي بحور " دائرة المجتلب " ، وهي بالترتيب : الهزج ، والرمل ، الرجز [1] .

وعـــد هـــذه الـــبحور بحوراً أساسية أمكنه أن يصنع أدلتها الرقمية مرتبة كالتالي :

الهزج [مفاعيلن] : ١   ٥   ٩

الرمل [فاعلاتن] : ٢   ٦   ١٠

الرجز [مستفعلن] : ٣   ٧   ١١

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ص ١٩ .

ويرى أنه من خلال مزج هذه البحور أن نستخرج الكثير غيرها من البحور " غير الصافية " أو البحور " المختلطة " [1] .

وهو بهذا من لم يأت بجديد ، بل زاد الأمر تعقيداً إذ إنه من خلال المتحرك والساكن أو السبب والوتد أمكن تشكيل كل الأنساق الإيقاعية من خلال الشعر العربي دون اللجوء لمثل هذا التعقيد والتعديل الذي نجريه على تفعيلات الخليل ، ولماذا التعديل في أنساق الخليل الإيقاعية إذا كانت تؤدي الغرض ؟

وليست عاجزة عن وصف الشعر العربي ولا أرى في هذه المحاولة إلا الرياضة العقلية .

ولم يستطع الدكتور مستجير أن يخضع بحري الوافر والكامل [2] لأدلته الرقمية وأخذ يتلمس الحل ؛ وذلك من خلال التشابه الذي يقع بين [مفاعلتن] و [مفاعيلن] وذلك من حدوث زحاف العصب وكذا التشابه الذي يمكن أن يقع بين متفاعلن و مستفعلن من خلال زحاف الإضمار أي تسكين المتحرك في الشكلية ، وهذه العملية تعد محاولة منه للهروب من وضع أدلة رقمية لتفعيلتي الكامل والوافر بأن يحيلنا إلى الأدلة الرقمية لبحري الهزج والرجز في الدائرة السابقة ، فيريح نفسه من العناء الذي تجمله العرب البسطاء عندما كانوا يعلمون أولادهم فن التنعيم ، فيستعملون وحدتين هما [نعم] و [لا] وتعني الأولى وتد [-- ٥] والثانية سبب [– ٥] أو تقدران بهاتين الوحدتين .

فببساطة شديدة يمكن تخليق تفعيلة الوافر من البدء بنعم تعقبها نعمٌ منونة أي [نعم نعمن] أي مفاعلتن وعند عكسها تصبح [نعمن نعم] أي متفاعلن .

أما عن البحور ذات التفعيلات الممتزجة ، فقد حاول الدكتور مستجير أن يشكلها من خلال بحور دائرة المجتلب [3] ، وذلك عن طريق التعديل في الأسباب

---

(1) انظر د. أحمد مستجير في بحور الشعر ص ٢٢ .

(2) انظر السابق نفسه .

(3) انظر السابق ، ص ٢٧ – ٤٤ .

وتبعاً لذلك تختلف الأرقام على أن هذا الأمر لم يخرج عن نطاق استعمال عدد من تفعيلات الخليل هي فعولن من المتقارب ومفاعيلن من الهزج وفاعلن من المتدارك ومستفعلن من الرجز وفاعلاتن من الرمل ، مفعولن ومفاعيلن تؤلف الطويل ومستفعلن وفاعلن تؤلف البسيط ، وفاعلاتن ومستفعلن تؤلف الخفيف ، ومستفعلن وفاعلاتن تؤلف المنسرح ، وفاعلاتن وفاعلن تؤلف المديد .

غير أن الدكتور مستجير أجرى التعديل على تفعيلات الخليل حتى يحصل على أدلته الرقمية لكنه في الوقت نفسه لم يستعمل نظامه المعدل في التقطيع ، بل لجأ في التقطيع إلى نظام الخليل ؛ وذلك لأن الشعر العربي المراد تحليله ذو مطواعية لنظام الخليل وليس لغيره ، إذن تنحصر محاولة الدكتور مستجير في البحث عن طريقة لتشكل البحور من أبسط عدد ممكن من الوحدات أو التفعيلات .

وهذا الأمر ليس خافياً أو جديداً ، فالنظام كله يمكن أن يتشكل من المتحرك والساكن أو السبب والوتد .

ولقد أحسن الأستاذ محمد العلمي في كتابه " العروض والقافية صنعاً حين صنع هذه التشكلات من خلال نظام الخليل نفسه فأثنى عليه وهو أيضاً يستحق الثناء أي الأستاذ محمد العلمي [1] .

ومن النماذج التي قدمها د. مستجير لإثبات جدوى أدلته الرقمية ما أورده عن الشاعر حافظ إبراهيم :

عاصف يرتمي وبحر يغير أنا بالله منهما مستجيرُ

وقد كتب أولاً الدليل الرمزي للبيت ثم رقم الحروف الساكنة المحذوفة :

- o - - o - o - - o - - o - - o - - o - o

٢ ٥ ٧ ١٠

---

(1) نظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، نقله عن المعيار للشنتريني ص ٣٧ .

o – o – – o – o – – o – – o – o – – –

١٠ ٧ ٢ ١

الدليل الرقمي للشطر الأول هو [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] والواضح أن الرقم [٥] فيه دخيل على البحر ، إذ لا يوجد في البحور المعروفة بحر دليله [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] أو [٢ = ٥ – ٧] أو [٢ – ٥ – ١٠] أو [٥ – ٧ – ١٠] ؛ وحذف هذا الرقم [على أنه ناتج عن تحور] سيعطينا إذن [٢ – ٧ – ١٠] ، وهو دليل بحر الخفيف .

وبعد التقطيع عقب بقوله وهنا يجب أن نذكر ملحوظة مهمة : هي أننا قد توصلنا لمعرفة البحر دون تقطيع عروضي مستعملين فقط الدليل الرقمي (١) .

والحقيقة أنه لم يصنع ما قاله بل قطّع البيت بالفعل على نظام الخليل غير أنه استعاض عن السواكن **بأرقام ، والخليل يستعمل** رمزاً واحداً هو السكون بينما **استعمل** الدكتور مستجير الأرقام[٢ ، ٥ ، ٧ ، ١٠] و [١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ، ١٠] علماً بأنه لم يحد قيد أنملة عن نظام وحدات الخليل وتحليله .

ومحاولة الدكتور " أحمد مستجير " تشبه من بعض الوجوه محاولة د. "الكاتب " ، **فهي أيضاً تهدف إلى تيسير العروض وتطويعه للحاسب الآلي ، وتعتمد على الأرقام ، حيث افترض د. " مستجير " أن كل حرف متحرّك غير متبوع لساكن [مقطع قصير] هو في الأصل سبب خفيف حذف ساكنه ، ويضع لكل سبب حذف ساكنه رقماً يدل عليه ، فمثلاً التفعيلة " مستفعلن " بها سبب خفيف حذف ساكنه ، هذا السبب هو الثالث بين أسباب التفعيلة ،فإذا كان الشطر مكوناً من [مستفعلن مستفعلن مستفعلن] ، كانت الأسباب التي حذفت حروفها الساكنة** هي الثالث والسابع والحادي عشر بين أسباب الشطر ، فتكون الأرقام الدالة على هذا الوزن هي [٣ – ٧ – ١١] وهكذا .

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ص ٦٥ .

وهـي طـريقة سـهلة حقـاً ، لـولا أنها لا يمكن أن تطبق على " الكامل " أو " الوافـر " . وقـد اضـطر د. مستجير " إلى أن يَعُدهما صورتين مشتقتين من " الرجز " و " الهزج " . وثمة صعوبة أخرى هي أن الزحاف قد يؤدي إلى زيادة رقم بين الأرقام الدالة على الوزن ، فإذا كانت الأرقام هي [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] لـم نجـد فـي القائمة التي وضعها د. " مستجير " بحراً دليله هذه الأرقام ، وهنا نـبحث عن بحر دليله [٢ – ٥ – ٧] أو [٢ – ٥ – ١٠] أو [٥ – ٧ – ١٠] أو [٢ – ٧ – ١٠] وسـنجد أن المجموعة الأخيرة من الأرقام هي وحدها التي تدل على أحد البحور وهو الخفيف .

ومعـنى ذلـك أن الرقم [٥] يدل على ساكن حذف نتيجة للزحاف ، فإذا كثرت الزحافات كثرت الصعوبات [١] .

وجـاءت دعـوة د. كمـال أبو ديب في كتابه " في البنية الإيقاعية للشعر العـربي " [٢] مؤكدة أن هدفه من دراسته هو محاولة لعرض الخليل للإيقاع الشـعري . يأتي عرض هذا البديل بشكلٍ يظنه هو أنه أكثر انسجاما وسهولة من النظام المبدل يعني نظام الخليل ، لكن التسهيل ليس هدفه الأول ، ويأتي أيضاً عن طريق محاولة فهمه لأسس عمل الخليل ، لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك . وإنه يتخذ الفهم معبراً إلى التساؤل عن شيئين : الشرعية والجدوى .

ويـأتي أيضاً ، ليلغي الافتراق العميق أحياناً ، بين معطيات النظام النظري الرياضـي ومعطيـات الفاعلية الشعرية ذاتها ، ويجعل دراسة الإيقاع من جديد وصفاً متحسساً للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية الإبداع الفني ، دون أن يفرض قيماً خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات ، وهو يدعي فـي نظامـه المقترح – في البنية الإيقاعية – أنه لا يحاول أن يرسم ما يجب أن

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ص ٦٥ .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ٤٦ .

يكـــون عليه إيقاع الشعر ، وإنما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج فعلاً : في التراث أولاً ، ثم في نماذج أنتجتها الثقافة العربية المعاصرة [1] .

وهذا الإدعاء غير صحيح ؛ لأنه اعتمد على نظام الخليل وتشكلاته لا على مستوى لغة الشعر العربي ، ويقول الدكتور كمال أبو ديب عن تجربته البنيوية في تشكل إيقاع الشعر العربي تشكلاً جديداً كما يحسبه هو " آمل أن تكون هذه الدراسة قد قدمت مثلاً لما يمكن أن ينجز بتطوير مثل هذا المنهج الجديد " [2] . وهو يقصد بالدراسة كتابه " جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر " [3] ، فهو لا يكتفي بافتراضاته ، بل يدعو الباحثين إلى المزيد من هذه الافتراضات وهو يعـــد

١ ٢ ٢ ١ ١

التشـــكل [- ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥] هـــو البنية الإيقاعية الأساسية للشعر العربي ، وكأنهـــا مركـــز الـــنواة الـــتي تـــدور حولهـــا فصائل من الإلكترونات والبروتونات والنيوترونات .

والدكتور أبو ديب يرى أن ظاهرة البنى الإيقاعية بحد ذاتها ضئيلة الأهمية فـــي سياق الثقافة الكّلي ، لكن الظواهر المدروسة ليست هي منبع الأهمية الأول ، وإنما الأهمية في التصوّر الكلي الذي تعالج من خلاله هذه الظواهر وفي إمكانيات هذا التصور وقدرته على اكتناه بني أكثر تعقيداً وخطورة ودلالة . وهو يرى أن أهمية التفسير البنيوي الذي قدمه في كتابه تنبع من كونه قابلاً للتعميم .

ومـــن خـــلال الـــتعميم على عرض تصوراً بنيوياً للثقافة والحياة الاجتماعية والسياســـية والاقتصادية ويقدم تفسيراً للظواهر المعقدة بعد معاينتها معاينة أكثر جذرية وأبعد شمولية في الوقت نفسه [4] .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٤٧ .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ص ١٠٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م .

(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٤) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٦ .

وبهـذا يتحول الدكتور أبو ديب من باحث في الإيقاع إلى صاحب ثورة سياسية واجـتماعية واقتصادية لم يحسن هو تقديم الأسس والافتراضات الصحيحة لهذه الفكرة فهو يرى التتابع الإيقاعي :

١ ٢ ٢ ١

[o– o– – / o– – o–]

جزءاً من البنية الإيقاعية للشعر العربي ، وأنه تركيب إيقاعي يروق بعمق لـلأذن العـربية وينـبع من المكونات الإيقاعية في اللغة ، ويتبلور في تشكيلات إيقاعيـة كـثيرة ، إلا أنه لا يشكل بحراً قائماً بذاته ويمتنع في البحر الوحيد الذي يـتألف من تكرار فاعلن [المتدارك] حتى لحظة معينة من تطور البنية الإيقاعية العـربية [1] ، وهـذه مغالطة ؛ لأن التشكل الذي ادعاه بنية يمكن أن يؤلف بحر المتدارك التام دون جريان الزحاف عليه ، أما ما لا يمكن تشكله فهو الخبن[فعلن] والذي شاعت صورته في العصور التالية وفي الشعر الحر ، غير أن هذه الصورة الـتي يـدعى عـدم استعمالها في فترة بعينها شاعت عند القدماء في بحر البسيط والسريع والرجز والرمل والمديد ، وهو يعد ادعاؤه على جانب كبير من الأهمية ؛ لأنـه يتضـمن مبدأ أساسياً هو أن الإيقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها ، بينما يشكل بعضها جزءاً لحمياً من تشـكلات إيقاعيـة أوسـع ، لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية ، ثم إنه في شـروط تاريخية معينة ، قد يتسرب إلى تشكلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً مـن خصـائص البـنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة بهذه الطريقة يكتسب التتابع :

١ ٢ ٢ ١

[–o – – o – – o – o] فـي رأيه وجوداً لحمياً في بنية الإيقاع العربي ويظل جزءاً من هذه البنية قروناً طويلة وطاقة كامنة فيها ثم في شروط تاريخية ترتبط بـتطور الشـعر الحر وبدء التركيز على البحور وحيدة الصورة ، يتسرب هذا التتابع بأكمله ليدخل في تركيب البحر المتدارك :

---

(1) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ .

١ ٢   ٢ ١

[o– o– – / o– – o–]

محولاً إياه إلى بنية إيقاعية غنية [١] .

وهــو بهذا يتناسى ورود التشكل (– ٥ – – ٥) في الأبحر الممتزجة في جميع عصور الأدب في الشعر العربي .

وهكــذا يــرى الدكتور أبو ديب تطور الإيقاع فاعلية بنيوية تنبع من شبكة العلاقــات المــتكونة ضمن البنية وجدليتها . ويختفي وراءها التراث الشعري في اللغة بتاريخه الطويل – في رأيه – ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال تلك البنية الكلية .

وهكــذا يتجــلى فــي رأيه أيضاً كون الرفض القائم على المفاهيم التقليدية الموروثــة لحــدوث [فعولــن] في سياق المتدارك رفضاً قاصراً ينبع من قسر الظواهــر ودراســتها فــي معزل عن البنية الإيقاعية الأساسية وشروط تكونها وفاعليتها .

وأخيــراً ينجــلي في رأيه أيضاً أن الحاجة إلى منهج بنيوي في الدراسات المعاصــرة حاجــة عميقة ؛ لأن كثيراً مما يطرح من آراء حول الشعر والمجتمع والثقافة الآن ينبع من ملاحظات جزئية عابرة لا تستند إلى إدراك للطبيعة الجدلية للعلاقات التي تتكون منها البنى الثقافية والاجتماعية بكل تجلياتها [٢] .

والحقيقــة أن مــنهجه البنيوي هذا وحاجة الشاعر المعاصر له تعد مغالطة كــبرى ؛ لأن الأنســاق الإيقاعية للشعر المعاصر هي ذاتها الأنساق التي وضعها الخليل بنفسه ، بل ترك مجالاً أوسع لاتحاد هذه الأنساق في الدوائر .

ثــم جــاء محمد بن علي المحلى والمتوفى (٦٧٣ هـ) في كتابه " شفاء الغــليل في علم الخليل " في القرن السابع الهجري وولد من دوائر الخليل الخمس

---

(١) انظر د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٢) انظر المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٤ .

ثلاثين دائرة أخرى تستوعب فنون القول جميعاً ، ولم يخرج نظام هذه الدوائر عن نظام الخليل كما لم تنتج هذه الدوائر منتجاً غريباً عما أنتجته دوائر الخليل غير أن الدكتور أبو ديب كان يسلك مسلك علماء العلوم الطبيعية ، وذلك باقتطاع جزء من تشكل إيقاعي خليلي فيبني عليه فكرته التي يريد بها أن يدخل نماذج شعرية بعينها إلى نظام الخليل أو المألوف في استعمال العرب .

وهذه الوسيلة يستعملها أيضاً علماء العلوم الرياضية أيضاً ، وذلك باستعمال القاطع الذي يرمز له بالرمز " S " ، وذلك عندما يريدون الكشف عن ردود أفعال جــزء بعيــنه من شبكة متلاحمة بفصل بعض أجزائها عن بعضها الآخر ، ولذلك ركــز هــو عــلى البنية الجزئية ؛ لأن ما يعده جزئياً سيكشف الخلل الذي صنعه بتصــرفه فــي جزء من الإيقاع العربي عزله هو عن الإيقاع الكلي وسمح لنفسه بالتصرف فيه فأباح لنفسه ما حذّر الباحثين منه .

كمــا حــاول د. كمال أبو ديب في كتابه " البنية الإيقاعية لعروض الشعر العــربي نحــو بديــل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن " صــياغة مــبدأ للتطور الإيقاعي ، هو مبدأ التركيز الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشــعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية ، هو النمط وحيد الصورة [حيــث ينشــأ الإيقــاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات] ، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق ، وخلق تنويع إيقاعي غني .

وقــد حــاول أن يظهر انطباق هذا القانون على الشعر العربي في مرحلته الحاضــرة ، حيــث أدى تحول الشعر الحر عن البحور الممزوجة وتركيزه على الــبحوروحيدة الصورة إلى تمزيق بنية البحور الأخيرة وتطويرها باتجاهات حاول وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع ، بين أهم هذه القوانين قانون يقول إن أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع مــن تكــرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) أو (فاعلن) هو إدخال وحدة

تركيبها عكس لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS) في بنية هذا البحر .

ومـــا يعـــنيه هذا القانون ، تطبيقاً هو أن أول التغيرات التي يتوقع أن تطرأ عـــلى تركيب البحر المتدارك ، الذي يتألف من تكرار (فا / علن) وحدها عدداً مـــن المـــرات ، هو إدخال التفعيلة (علن / فا) = (فعولن) في تركيب البحر ؛ لأن (علن / فا) تتألف من النواتين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس لـــ (فاعلن) هكذا يتوقع أن يتشكل المتدارك من :

(فاعـــلن فاعـــلن فعولـــن فاعلن أو فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) ، أو أي صورة أخرى ترد فيها فعولن في سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن) .

وقـــد قدمـــت الدراسة المذكورة أمثلة على حدوث هذه الظاهرة في الشعر العـــربي الحديـــث ، خصوصـــاً في شعر أدونيس ، وحاول اكتناه شروط حدوثها وأهميـــتها وارتـــباطها البنيوي بالرؤيا الشعرية التي تعرضها القصائد التي تحدث فيها.

وهدفت دراسته " جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر " ، إلى مـــتابعة اكتناه البنية الإيقاعية . والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوناتها ، من خـــلال ظاهـــرة الإبـــدال (فعولن فاعلن) ، ذلك أن هذه الظاهرة التي بدأت منذ ســـنوات قليـــلة فقط أصبحت الآن طاغية في الشعر الحديث ، ولا يمكن أن يفسر طغيانها على أساس التأثير الذي مارسه شعر أدونيس على الشعر الحديث ، كما لا يمكن أن يكون عرضياً أو مصادفة .

فقـــد أصـــبحت (فعولـــن) مكوّنـــاً إيقاعياً جذرياً من مكونات المتدارك ، وأصبح التداخل بين (فاعلن) و (فعولن) تشكلاً إيقاعياً متميزاً يتبلور أحياناً في تتابع هاتين الوحدتين ضمن البيت الواحد ، كما يتبلور في انتقال القصيدة كلها من إحداهمـــا إلى الأخرى باستمرار ، أحياناً أخرى إلا أن ثمة ظاهرة ينبغي أن تؤكد هي أن الانتقال يكاد يقتصر على التحرك من (فاعلن) إلى (فعولن) .

ولا نعرف أمثلة أخرى للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن) بكلمات أخرى ، بينما أصبحت (فعولن) جزءاً من بنية المتدارك (الذي يقوم على تكرار فعولن عدداً من المرات [1] ، ويتساءل أبو ديب كيف يحدث إذن أن تنمو ظاهرة إيقاعية في الشعر الحديث بشكل عفوي حيوي وتطغي هذا الطغيان مع أنها تخالف أساساً نظرياً جذرياً للعروض الخليلي الذي عدّه العرب تجسيداً لإيقاع الشعر العربي خلال عصوره كلها [2] ؟ كما تساءل كيف تحدث (فعولن) بعد (فاعلن) مع أن بداية (فعولن) وتد مجموع ونهاية (فاعلن) وتد مجموع ، والخليل يرى امتناع توالي وتدين في أوزان الشعر العربي [3] .

كما تساءل لماذا ترد (فعولن) بعد (فاعلن) بهذه الكثرة ولا ترد (فعولن) بعد (فعلن) التي تعادل (فاعلن) في دورها الإيقاعي وفي تركيبها النووي تبعاً للقوانين العروضية المعروفة ، والتي تحل مكان (فاعلن) بسهولة كبيرة في أي موضع من البحر المتدارك ؟

ما السر في أن (فعولن) تحدث بعد (ل) وتمتنع بعد (ل ا) التي تعاجلها في كل شيء ؟

تمثل (ل ا) هنا كلاً من (فعلن) و (فاعل) – وقد بدا للدكتور كمال أبو ديب أن العروض التقليدي كما أن العروض الحديث الذي يصف الإيقاع الشعري العربي على أساس المفاهيم الكمية يخفق في رأيه أيضاً في تفسير الظاهرة ، كما حاول أن يثبت في دراسته للإيقاع الكمي في كتابه " في البنية الإيقاعية " .

وبدا له أيضاً أن أي محاولة لتقديم تفسير للظاهرة المدروسة بعزلها واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستخفق أيضاً في تفسير الظاهرة .

---

(1) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ٩٣ .

(2) انظر السابق نفسه ص ١٠٠ .

(3) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .

وتبقى – في رأيه – ثمة إمكانية وحيدة هي محاولة تفسير الظاهرة بنيوياً ، أولاً عن طريق رؤيتها من حيث هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الإيقاعية ، وثانياً باكتناهها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كله . ويعني ما يفترض هنا أن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنامٍ من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضـــمن الثقافة كلها ، وأن رأى تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية الجزئية .

هكـــذا يكـــون الإيقـــاع الشعري في رأيه جسداً واحداً ، أو بنية واحدة من العلاقـــات الأساســـية ، وتكـــون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعـــلة فيها في الوقت نفسه : أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها(١).

ولســـت ادري ماذا يقصد الدكتور أبو ديب بهذه العلاقات البنيوية إن الأبنية لا يمكن أن يكون بينها علاقات إلا إذا كان لكل بنية وظيفة ، ويبدو أنه يقصد بهذه العلاقـــات مجمـــوع الرخص التي يسمح بها نظام العروض من زحافات وعلل ، وإمكانات كبيرة متاحة لجميع الشعراء ؛ لأن يتصرفوا في اللغة في حدودها ولكن لا يستثمرها شاعر واحد .

ووفقاً لنظريته الإيقاعية وفي رأيه أن دراسة الإبدال (فعولن ←—— فاعلن) فـــي نطـــاق الثـــنائية (A) : فعولـــن ←—— فاعـــلن (تحـــدث) / (B) فعولـــن← فعـــلن (تنتفي) باعتبار (A , B) خصيصتين من خصائص البنية الإيقاعيـــة الكلية للشعر العربي ، وبالعودة إلى البنية الإيقاعية كما وصفها ، وكما وصـــفها الخـــليل بن أحمد نفسه ، تتجلى ظاهرة هي : إن التتبع الإيقاعي النووي (– – ٥ – ٥) لا يحـــدث في الشعر العربي إلا مسبوقاً بالتتابع الإيقاعي النووي (– ٥ – – ٥) . أي أنَّ هـــناك تركيباً نووياً إيقاعياً مألوفاً في الشعر العربي هو (– ٥ – – ٥ – – ٥ – ٥) ويـــرد هذا التركيب جزءاً من أكثر من بحر حسب

---

(١) د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٠ .

وصف الخليل ؛ فهو يحدث في الرجز والسريع والمضارع والمجتث والمنسرح ، وقد وصف د. كمال أبو ديب هاتين النواتين بالرقمين (١) و (٢) :

- ٥] - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن فعولن

مستـفعـلن فعـولن

- - ٥] - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن فعولن

مفـاعيـل فـاعلاتن [١]

ومـا صـنعه الدكتور أبو ديب هو أنه جعل اتحاد السبب بالوتد نواة ، كما جعـل اتحـاد الوتد بالسبب على الترتيب نواة أخرى ، ورمز للأولى بالرقم (١) وللثانية بالرقم (٢) ، كما رمز لإمكانية تحول فعولن ←لفاعلن بالرمز (A) كما رمـز لعـدم إمكانية تحول فعولن← لفعلن بالرمز (B) فبدت وكأنها معادلة أو ظاهـرة أو خصيصـة إيقاعية ، ثم لجأ الدكتور أبو ديب إلى اجتزاء وحدات من إيقاع الشعر العربي ليصنع بها ما يريد أو يلتمس بها فكراً للشعراء أدونيس وعلى الجندي وخليل حاوي .

فافـترض وجـود سبب مطلق ووضع بجواره بين قوسين تفعيلتي (فاعلن فعولـن) وشكل منها (مستفعلن فعولن) . وفي المحاولة الثانية وضع وتداً مطلقاً بجـوار التفعيلـتين نفسهما (فاعلن فعولن) فتخلق منها (مفاعيلُ فاعلاتن) وما صـنعه الدكـتور أبو ديب بعد دراسته الخاصة في جامعة بنسلفانيا لا يخرج عن نطـاق اتحاد الأنساق الإيقاعية لتكوين التفعيلات أولاً ، ثم البحور ثانياً عند الخليل غيـر أن نظام الخليل جاء مطابقاً لواقع الشعر العربي ، فإذا اتحد سبب معوتروقد تكونـت عند الخليل (فاعلن) وإذا عُكِسَ الوضع تكونت (فعولن) ، وعند اتحاد

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٢ .

ســبب ووتــد يليه سببُ تكونت (فاعلاتن) ، وإذا بدأنا بالوتد يليه سببان تكونت (مفاعيــلن) ، وإذا بدأنا بالسببين يليهماوتروقد تكونت (مستفعلن) ، وعند اتحاد (فعولــن) مــع (مفاعيلن) يتشكل بحر الطويل ، وعند اتحاد (مستفعلن) مع (فاعــلن) يتشكل بحر البسيط ، وعند اتحاد (فاعلاتن) مع (فاعلن) ، وتكرار (فاعلاتن) يتكون بحر المديد ، وعند تأخير (فاعلن) بعد التفعيلتين (فاعلاتن) يتكون الرمل ، وعند توسط (مستفعلن) بين تفعيلتين من (فاعلاتن) يتكون بحر الخفيــف ، وعــند توســط (فاعلاتن) بين تفعيلتي (مستفعلن) يتشكل المنسرح وهكذا .

لكــنَّ مــا صــنعه د. أبو ديب هو اتحاد بين الأنوية الصغرى أي الحركة والســكون عــلى غيــر نظام ، بل هو افتراض ليتمشى مع النماذج التي اختارها للشــعراء الــثلاثة ، لكن هذا الافتراض لا يطرد حتى على الشعر الحر أو قصيدة النثر بينما اطرونظام الخليل على كل ما هو شعر .

وبعــد هذا يرى د. أبو ديب ، بل يدعي أن هذا التتابع الذي افترضه يطغى فــي الشعر الحديث ، حيث يستعمل الرجز والسريع والمضارع والمجتث كما في الأبيات التي أوردها [1] ، وهي : أدونيس :

" ننسج منها رايةً وجيشاً نغزو به سماءك السوداء "

١   ٢   ٢   ١

- ٥ - - - ٥ - ٥ [- ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن   فعولن

(- ٥ - ٥ - - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥ - ٥ ٥)

على الجندي :

" يا متعة احتراقنا بالنار ، كم أحن للهيبْ

---

(1) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

يا ليتني أذوب "

(-ه-ه- - ه- - ه- - ه-ه-ه- - ه- - ه- -ه- -ه- -ه ه)

١ ٢ ٢ ١

-ه] -ه- - ه- - ه ه [

خليل حاوى : خليتها تروخ

١ ٢ ٢ ١

- ه] - ه - - ه - - ه ه [

وأنهار قلبي رمة جنازة خرساء لا تنوح "

(- ه - ه - - - ه - ه - ه - ه - - - ه - - - ه - - ه)

١ ٢ ٢ ١

- ه] - ه - - ه - - ه ه [

وارتكــب الدكــتور أبو ديب هنا مخالفة غريبة بأن سمح لنفسه بأن يجري الــزحاف عــلى الوحــدات والأنساق الإيقاعية دون أن يكون هناك مستوى لغوي يجــري فيه هذا الزحاف ، والأصل أن اللغة المنظومة هي التي يطرأ عليها التغير أولاً فتصــور الأنســاق الإيقاعيــة هــذا التغير فينبه العروضيون على هذا النحو للمتعلمين .

ناهيــنا بطريقته المعهودة في تأليف هذه الأنساق وفق ما يريد هو أن يبرر اســتعمالات بعــض الشعراء لكي يسهل عليه نسبتها إلى أحد الاستعمالات العربية المألوفــة ، والــتي يقل استعمالها مثل مخلع البسيط ، فاسترسل الدكتور أبو ديب يتلمس لهذه الافتراضات نماذج من القديم والحديث ، ولكي يحل لنفسه هذا الصنيع أورد للخــليل نفسه نماذج على هذه الصورة من البسيط ، فهو يعد مخلع البسيط بحــراً مسـتقلاً الــذي عده العروضيون شكلاً من أشكال البسيط والذي يتألف من [مســتفعلن فاعلن فعولن] تحدث فيه (فعولن) بعد (فاعلن) . وكون هذا البحر رغــم قــلة استعماله وقد اكتسب بنية ثابتة ومحببة إيقاعياً منذ العصر العباسي ثم

كـــون أحـــد الموسيقيين المعاصرين قد غنى قصيدة منه انتشرت وشاعت هي : " مسافر زاده الخيال " والحب والسحر والجمال "

وفـــي الشعر القديم بيتان ، هما شاهدان من شواهد الخليل ينتميان إلى هذا البحر :

أ – " قلت استجيبي فلمّا لم تجب سالت دموعي على ردائي " .

ب – " يا رب أخطأت او نسيت " [من الرجز أو السريع] [١] .

وقد خطّأت الدراسات المعاصرة بعضها بعضاً ، ومن ذلك تخطئة الدكتور أبو ديب دكتور محمد طارق الكاتب على استعماله الأرقام خصوصاً العشرية التي تشير إلى غياب أحد وحدات العروض عن التفعيلة وإشارته إلى أن هذه الأرقام لا تعيـــن عـــلى التحـــليل الصحيح لأبيات الشعر ، وأن نظام الخليل أفضل من نظام د. الكـــاتب ، عـــلماً بأن الدكتور أبو ديب يستعمل هذه الأرقام في التحليل مضيفاً إليهـــا × و L [٢] ونحن بدورنا لا نرفض مثل هذه التجارب ، أو استعمال الرموز والأرقـــام التي تؤدي إلى الإشادة بفضل الخليل وعبقريته ، ذلك النظام الذي يؤكد التشابه بين آلية موازين الشعر العربي ، وبين طريقة عمل الحسابات الإلكترونية ، لكـــن الـــذي نرفضه هو عرض هذه الإجراءات ووسائل العمل الجديدة على أنها مـــناهج جديـــدة وأنظمـــة مختلفة ، وأنها تصلح لأن تكون بديلاً عن نظام الخليل ودوائره وطرق تحليله بالرغم من أن هذه الأدوات الجديدة قامت على نظام الخليل نفسه لا على مستوى لغة الشعر .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ ، وفي البنية الإيقاعية ٤٨١ ، ٤٩٥ .

(٢) انظر ما أخذه الدكتور كمال أبو ديب على كل من محاولتي د. الكاتب و د. مستجير ، وما خص به نفسه ومحاولته من تقريظ ووصفها بالعملية والمنهجية والتخبط بين ذم عمل الخليل قياساً إلى محاولته هو ومدح عمل الخليل قياساً إلى محاولتي د. الكاتب ، د. مستجير ، د.\كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقارنة في علم الإيقاع المقارن ص ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ .

وهـــذا هـــو الـــذي صـــنعه الخليل ولم يصنعه المحدثون غير أنهم تخيروا لإجراءاتهم أبياتاً بعينها لا نصوص .

والحقيقة أن الأنظمة أو الإجراءات مهما تعددت فإنها لا تخل بنظام الخليل ولا بنظام الشعر العربي ، بينما يسهم في هذا الخلل عدم قدرة المحلل على النطق الصحيح والضبط الصحيح ، وتخير الرواية المناسبة أو الصحيحة للبيت ، وعندئذ يـــأتي دور الوسيلة الجديدة أعني وسيلة العمل في إكمال تحليل البيت أو اختصار إجراءاته .

وهذا يشبه تماماً عمل الموظف الذي لم يحسن التدريب على استعمال جهاز الحاسب الآلي ، كأن يكون موظف حجز تذاكر في إحدى المحطات أو في بنك من البنوك .

أهم المراجع

المراجع العربية :

[١] إبراهيم أنيس:(مجلة الشعر) تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، يناير ١٩٧٧ م .

---------- : موسيقى الشعر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠م .

[٢] آن إينو : مراهقات دراسة الدلالات اللغوية ، ترجمة ، أوديت يتبت وخليل أحمد ، دار الشوال .

[٣] أحمد كشك : مقال بمجلة الشعر ، تصدر عن دار الإذاعة والتليفزيون ، أكتوبر ١٩٨٨م .

[٤] أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ، ط١ ، ١٩٨٢م .

[٥] أحمد مستجير : مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧م .

[٦] ---------- : في بحور الشعر " الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، مكتبة غريب ، ط١ ، ١٩٨٠م .

[٧] تشومسكي : نظرية تشومسكي اللغوية ، تأليف جون ليونز ، ترجمة د. حلمي خليل ، ط دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٨] د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ط١ ، ١٩٥٥ ، ص ١٦٠ .

[٩] جلال الحنفي : العروض ، تهذيبه ، وإعادة تدوينه ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٨٧ م .

[١٠] جون كوين : بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٧ ، ٢٨ ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

[١١] رمضـــان صـــادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م .

[١٢] رومان باكبسون : القضايا الشعرية ، ترجمة دار توبقال .

[١٣] زاكيـــة محمـــد رشـــدي : تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

[١٤] ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦م .

[١٥] ســعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٢م .

[١٦] ســعيد حســن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقات بين البنية والدلالة ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

[١٧] سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربى ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

[١٨] شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة [دراسة في بلاغة النص] ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م.

[١٩] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ، ط دار المعرفة الأولى ١٩٦٨م.

[٢٠] صـــفاء خلوصـــي : فن التقطيع الشعري والقافية ، مطابع دار الكتب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٤م .

[٢١] د. صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، عالم الفكر ، عدد (٣ ، ٤) ، يونيو ١٩٩٤م .

[٢٢] -------- - : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ص ١٦٤ ، الكويت ١٩٩٢م .

[٢٣] --------- : شـفرات النص ، بحوث سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩م.

[٢٤] صــلاح عبد الصبور : رأي في بدايات الشعر العربي ، مجلة الشعر ، ابريل ، ١٩٦٥م .

[٢٥] عباس محمود العقاد : اللغة الشاغرة ، القاهرة ، د. ت .

[٢٦] عــبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٢٧] عــبد الله محمــد الغــزالي : الخطيئة والتفكير من البنيوية في مجلة أم درمان الإسلامية ١٩٦٨م .

[٢٨] عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط ٢ ، ١٩٧٠م .

[٢٩] عــودة خــليل عــودة ، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥م .

[٣٠] عــبد الهادي الفضلي : في علم العروض [نقد واقتراح] نادي الطائف الأدبي ، الطائف ١٣٩٩ هـ .

[٣١] علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣م .

[٣٢] --------- : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

[٣٣] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .

[٣٤] ---------- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ م .

[٣٥] ---------- دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ م .

[٣٦] كمال بشر : دراسات في علم اللغة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

[٣٧] ---------- : علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الأصوات ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ م .

[٣٨] مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد (٣، ٤) ، يونيو ١٩٩٤م .

[٣٩] محمد بن القاسم الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

[٤٠] محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠م .

[٤١] مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

[٤٢] محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .

[٤٣] محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٦م .

[٤٤] محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٧٦م .

[٤٥] محمـد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، دار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م .

[٤٦] محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، مطبعة مصلحة الموانى العراقية ، البصرة ، ط١ ، ١٩٧١م .

[٤٧] مقداد رحيم : نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين ، بغداد ١٩٨٦ م .

[٤٨] محمـد نجيـب البيهقي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ م .

[٤٩] محمد الهادي الطرابلسي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١ م .

[٥٠] محمد مندور : في الميزان الجديد ، ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .

[٥١] محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ١٩٨١م .

[٥٢] محمـود فهمـي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

[٥٣] يـوري لوتمـان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تحقيق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .

المراجع الأجنبية

- Palmer-f-lingustics at larger,N.minnis,ed.London Collones,١٩٧١.

- Piaget – J- structuralism (tran. by C. maschler – Harper colophon Bookes new Yourk , ١٩٧٠ .

الباب الثاني

وسائل البحث المعاصر

[١] أدوات عمل جديدة :

وقــد احــتاج البحث العروضي إلى علم منضبط تكون له فلسفة وموضوع ومــنهج ؛ لأنه يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط [١] . وكــان لابــد من إدراج العروض والإيقاع في نسق جديد يستجيب للبنية المعرفية المحدثة في الشرح والتفسير ويخضع لآليات القياس العلمي المضبوط .

ولعــل دخول البحوث اللغوية في العقد الأخير عصر ما يسمى بـــ " الذكاء الاصــطناعي " والــترجمة الآليــة عبر أجهزة " الكمبيوتر " ، وتراكم المعارف المقارنة عن اللغات نتيجة لذلك بمنظورها البنيوي الوظيفي أن يمثل أحد المنطلقات العلمية الواعدة في طرق التحليل النصي [٢] .

لكن يبدو لي أن ثمة حاجة معرفية ملحة ، لاتخاذ خطوة أخرى مقابلة لهذه الدراسات النصية، تنظم مقولاتها الأولية،وتمدها بإطار نظري كلي،يعتمد على عدد مــن الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكل جدلي،في ضوء الممارسة التطــبيقية ، ويتمثل هذا الإطار في جهاز مفهومي شعري مرن ، يؤدي إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للشعر ، ويسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية المعاصرة وفق نظام قابل للقياس الكمي والنوعي الوظيفي .

وأهمية عرض هذا المشروع لتكوين تصور كلي عن أساليب الشعر العربي المعاصر ، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها بإطــار نظري نوعي يستقطب ويرشد خطواتها ، تأسيساً على أن " علم الأدب " - بمفهومه المحدث كما يبسطه دعاته - ليس علماً تحليلياً على نط الرياضيات البحتة. ولا ينــبغي أن يقــع في هذه الدائرة ؛ لأنه علم يحمل في طياته وصفاً للأشخاص

---

(١) انظر د. سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ص ٢٧ ، ط٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٤١٢ هـــ ، ١٩٩٢م .

(٢) انظر د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢٦ ، عالم المعرفة ، الكويت .

والأفعـــال والأشياء وأحوالهم " في إطار المجتمع " ، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصـــائص اجــتماعية وجماليـــة معـــاً . وعـــلم من هذا النوع لا يثير الاهتمام الموضوعي ، ما لم تتوفر له الشروط المعرفية والتداولية [1] .

والـــنظرة الإحصـــائية تقـــدم تصوراً تجريدياً للنص محاولة لتحديد منطقة الدراسة تحديداً علمياً لا يسمح لأي حركة تحليلية أن تتجاوزه .

ومـــن ثمـــار الاتجـــاه الإحصائي اتجاه الدارسين إلى محاولة كشف بعض الحقـــائق عـــن نظام الخليل العروضي ومصادره والبحث في النموذج الأول في القصيدة العربية .

وهـــذا مـــا جعـــل د. مدحت الجيار يستنتج أن البحور الأربعة [الطويل ، الكـــامل ، البســـيط ، الوافر] الأكثر استعمالاً كانت بداية هذا العروض . كما أن خـــروج الـــتفعيلات من بعضها أخرج البحور من بعضها ، وسهل على الخليل اكتشاف الدوائر والبحور والتفعيلات وساعده في ذلك دراسته للمنطق والموسيقى والرياضيات والفلك .

فقد ثبت بالإحصاء أن الستة عشر بحراً ، لا يلتزم بها كل الشعراء . فليس مـــن الضـــروري أن يكتب الشاعر في كل الأغراض ، أو في كل البحور كما أن هـــناك بحـــوراً استوعبت معظم الأغراض العربية ، بل غلب على الشعر العربي الجاهـــلي أربعـــة بحور شملت حوالي [٩٦%] من مجمل البحور المستعملة في الشعر العربي ،بل كما يقول : [جيمز مونرو] وبالإحصاء ظهر : " أن [٤,٥%] مـــن كل الشعر الجاهلي هي في الوزن الطويل ، و [٥٣,١٧%] هي في الوزن الكـــامل ، و [٢٤,٧٧%] هـــي فـــي الوزنين : الوافر والبسيط . وهذا يعني أن [٩٥,٣٨%] مـــن كل الشعر الجاهلي هو في هذه الأوزان الأربعة ، وتبقى ٦,٣٧ % في الأوزان الأحد عشر المتبقية " [2] .

---

(1) انظر د. صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٨ .

(2) انظـــر جيمز مونرو : النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، ترجمة فضل بن عمار العماري ، ص ٦٢ ، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض .

ويعـــني هذا أيضاً أن بحري [الطويل ، الكامل] يشملان حوالي [٦٨%] من مجمل أوزان الشعر الجاهلي ، حسب هذه الإحصائية . ويكون من الطبيعي أن تنمو تفعيلتا الطويل [فعولن ، مفاعيل] فيستخرج منها الشعراء الجاهليون [بحر المـــتقارب] من تكرار [فعولن] فقط ، ثماني مرات . ثم يستخرجون من التفعيلة الثانية [مفاعيلن] [بحر الهزج] من تكرار [مفاعيلن] أربع مرات .

كذلـــك يكون من الطبيعي أن تنمو تفعيلة [بحر الكامل] وهي (متفعلن) لتشـــكل مـــن بعض الاستبدالات فيها (مستفعلن) وتكون [الرجز] ، ثم بإضافة [مســـتفعلن] إليها يخرج [البحر البسيط] ، وبإضافة [مفعولات] بين مستفعلن ، يخرج [بحر المنسرح] وبتحوير آخر يخرج [المجتث] : (مستفعلن فاعلاتن) ، ويخـــرج [الســـريع] (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، ويخرج [مخلع البسيط] (**مستفعلن ، فاعلن ، متفعلن**) ،وأخيراً [**المتدارك**] في صورة (**فعلن**) ست مرات[1].

ونسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في الشعر العربي هي المسألة التي تركـــزت عـــليها تطبيقات المحدثين ، والمستشرق " فاداي " هو الذي درس سنة ١٩٥٥م شـــعر القـــرنين الأول والثاني الهجريين [2] ، وتقدم مع جمال الدين بن الشيخ الذي درس سنة ١٩٧٥م شعر النصف الأول من القرن الثالث بصفة خاصة ، مستفيداً مما سبقه [3] .

ونجد إلى جانب ذلك دراسة شاملة للشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الحديـــث قام بها د. إبراهيم أنيس سنة ١٩٥٠م [4]- إذن قبل فاداي] – وركزها عـــلى نماذج متعددة من شعر العرب . لكن الذين قاموا بأعمال جزئية في ذلك ، اقتصروا على عمل د. إبراهيم أنيس وحده ولم يعتمدوا على غيره .

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٧٧ - ٧٨ .

(٢) انظر دان فاداي : مساهمة في تاريخ العروض العربي،مجلة ARABICA مجلد ٢ ،عدد ٣ ، ١٩٥٥م ، ص ٣١٣ - ٣٢١ .

(٣) انظر جمال الدين بن الشيخ : الإنشائية العربية : ص ٢٠٣ - ٢٥٣ ، باريس ، ١٩٧٥م .

(٤) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر : ١٩١ - ٢٠٨ .

كـل هـذه الأعمال ركّزها أصحابها على نسبة الاتجاه حيناً - أي معتبرين عـدد الأشـعار ، قصائد كانت أو مقطوعات - وعلى نسبة النفس حيناً آخر ، أي معتمدين عدد الأبيات .

ولـم يكن ذلك واضحاً في الاختيارات المنهجية التي ذكروها ، ولم ينتهوا إلى إقامـة نوعيـن من الجداول . وما كان ذلك بمضير لولا أنه قد يخفي بعض الطرافة كالتي في الرجز ، لكن نتائج هذه الأعمال تبقى محتفظة بملامح الواقع في شعر العرب بصفة عامة (1) .

وقد يتسم ديوان بعينه بخصائص قد تخرج عن هذه الملامح العامة فتعطي نـتائج خاصـة بـلغة الشاعر وموسيقاه . ولا تنطبق على نظام اللغة لخصوصية تجـارب هذا الشاعر خصوصاً أن هناك دواوين كاملة تختص بحقل دلالي واحد وكالغزل عند العذريين أو عمر بن أبي ربيعة أو طبقة أصحاب المراثي في كتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجمحي .

واللسانيات الرياضية تبحث في اللغة من أجل تطويعها في أطر رياضية ، وذلـك لحوسـبتها في الحاسوب بعد ضبط قواعدها الصوتية والنحوية والدلالية ، وجعـلها أكـثر تجريدية من أجل تكثيفها ووضعها في برامج معينة تفيد في الدقة والعـلمية والسـرعة القصوى في البحث اللغوي من جهة ، وتفيد في الترجمات الآلية من جهة أخرى .

والواقع أن هناك حقلاً أسلوبياً مهماً قد استثمر هذا الاتجاه الرياضي اللساني وبنى عليه من أجل قياس الأساليب الأدبية لمعرفة مدى سهولة الأسلوب وصعوبته ويعـرف هـذا الحقـل الأسلوبي بـ " الأسلوبيات الإحصائية " (2) . واللسانيات

(1) انظـر محمـد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٣١ ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

(2) انظـر د. مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ص ١٤٠ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

الحاسوبية المعلوماتية التي لها علاقة وشيجة باللسانيات الرياضية . وتبحث في العلاقة القائمة بين الحاسوب والهندسة الإلكترونية من جهة وبين اللسانيات والمعلوميات [البرمجيات] من جهة أخرى .

ويمكن استثمار هذا الاتجاه اللساني في معرفة شيوع كلمات معينة في أسلوب كاتب معين أو معرفة مدى استعماله لنسب لغوية معينة ، مقارنة مع نسب أخرى ، كنسبة الاسم إلى الصفة ، أو نسبة الصفة إلى الفعل ، أو نسبة التركيب إلى الجملة ، أو نسبة تداخل الجمل فيما بينها ...... إلخ .

ولمكن توظيف هذين الفرعين في استبدال الوحدات العروضية والإيقاعية بأدلة رقمية كما أمكن حساب نسبة تردد أبحر بعينها في نصوص معينة ، وكذا مكونات اللغة التي تشغل هذه البحور كالحروف والحركات والصيغ الصرفية والأصوات بخصائص أحرفها المختلفة وتصنيف هذه الوحدات وفق مجموعات وفقاً لترددها في النصوص العربية أو في لغة القرآن أو في دواوين بعينها أو في المعاجم أو كتب الجمهرة .

قدّم الباحثون المعاصرون إحصاءً سريعاً للأوزان التي تقوم عليها نصوص ديوان بعينه ، واقتصروا على بيان مدى اتجاهه إليها . فأقام الدارسون إحصاءات متعددة وضبطوا نسب الاتجاه على حدة ، ونسب النفس على حدة لظنهم من علاقة تخيّر البحر بمدى النفس في القصيدة ، وصنعوا جداول بذلك ثم قابلوا المعطيات بعضها ببعضها الآخر مما أمكن معه استخلاص النتائج الكاشفة من خصائص استعمال البحور في شعر الشاعر [1] .

ويعني في اتجاه اللسانيات الحاسبية [الإحصائية] والأسلوبيات باستعمال الإحصاء والرياضيات كمقاييس علمية دقيقة - لقياس الأساليب المتنوعة .

فاللسانيات الحسابية استطاعت أن تقدم من خلال تطورها مقاييس إحصائية مختلفة كتلك الموجودة عند " فليس " " ينسكي " و " بيفر " و " بوزيمان " و

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٢١ .

" كـــوك " و " دونـــي " وغيـــرهم . وهذا يعني أن الأسلوبيات تستطيع من خلال استفادتها من هذه المقاييس أن تكشف الحقيقة القائلة إن الاختلافات الأسلوبية سواء أكانت في الشكل أم في المضمون تعود إلى مسألة " الاختيار " أو " الانتقاء " أكثر منها إلى مسألة الصدفة أو الحظ . والواقع هناك اتجاهان اثنان في دراسة الأسلوب دراسة إحصائية - رياضية .

الأول: يسعى إلى قياس السمات الأسلوبية المشتركة في الاستعمال .

الثاني: يسعى إلى التوصل إلى السمات الأسلوبية الفارقة أو المميزة بين الأساليب ،

ويـــرى أغـــلب العامـــلين في الأسلوبيات أن هذين الاتجاهين يتكاملان في دراسة الأسلوب ولا يمكن أن يُستغنى بأحدهما عن الآخر .

وهـــذا مـــا اســـتعمله الباحث " هاليداي " الذي استعان بالاتجاه اللساني - الحســـابي ؛ ليبيّن الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية ، كحساب قيمة نسبة الفعل إلى الصفة وحساب قيمة نسبة الجمل الطويلة إلى الجمل القصيرة ، وحساب نسبة الأفعـــال المتعدية إلى الأفعال اللازمة ، وحساب قيمة نسبة التراكيب الأساسية إلى التراكيب المتحولة والمضامين النفسية لمثل هذه النسب [١] .

وكذلـــك فعل الأمر ذاته الباحث " تشارلوت دوني " عندما استعمل الاتجاه اللســـاني - الرياضي لبيان بعض السمات الأسلوبية المشتركة والمختلفة في أعمال " وايتمان " و " ديكنسون " الشعرية [٢] .

والواقـــع أن اللســـانيات الحسابية [الإحصائية] تعين الباحث الأسلوبي في مجـــالات عديـــدة كـــان قـــد ذكرها الباحث الدكتور / سعد مصلوح والتي يمكن تلخيصها بما يلي [٣] :

---

(١) E.En Kvist : Linguistic Stylistics P. ١٥٠,Moutor, Paris, ١٩٧٣ .

(٢) C.Downey:An application of Mathematical reasoning to select Poems of Walt whitman and Emily Dickinson, Doctoral dissertation, brown University, ١٩٧٨ .

(٣) د. ســـعد مصـــلوح : الأســـلوب دراســـة لغوية - إحصائية ، ص ٤٢ - ٤٨ ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، دار الفكر العربي .

[١] اختيار العينات اللغوية والأدبية اختياراً دقيقاً .

[٢] قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية في عمل معين أو عند كاتب معين (كثافة الجمل الاسمية إلى الفعلية أو العكس) .

[٣] قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية وتكرار خاصة أخرى .

[٤] قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينة .

[٥] التعرف على النزعات المركزية في النصوص كنزعة استعمال الجمل الطويلة بالمقارنة مع القصيرة .

[٦] تمييز الأساليب على فرض تعاصر هذه الأساليب كما أن استعمالها في تمييز التطور التاريخي للأساليب ليس بأقل جدوى .

[٧] الإحصاء يعين بتمييز خصائص أسلوبية معينة كالتنوع أو الرتابة والسهولة والصعوبة والطرافة أو الإملال .

[٨] يفيد الإحصاء في ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف أو المشكوك في نسبتها إلى مؤلفين أعينهم .

[٩] التعرف على القدرات الإبداعية المتصلة بالشخصية والأسس النفسية للإبداع القولي .

والمقصود هنا بالأساليب الشعرية التي تتحكم بنيتها العروضية في خصائصها الأسلوبية بدءاً من الحركات والحروف وانتهاءاً بالتراكيب والتعابير . ولمعرفة الاتجاه اللساني - الحسابي وكيفية استثماره في الأسلوبيات ثم كيفية تطبيقه على النصوص الأدبية عامة والنصوص الأدبية العربية خاصة ، فإنني سأعرض لتجربة د. عبد المجيد عابدين في استبطان النسج الصوتية [١] .

والنص الشعري ينشأ حسياً ممثل نشوء أي نص لغوي ، وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف . وهذه عملية يشرحها " ياكوبسون " بقوله : " إن

(١) د. مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ص ١٥٦.

اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف ، وأسس من الترادف والتضاد ، بينما التأليف ، وهو بناء للتعاقب،فهو يقوم على التحاور"[1] بين الكلمات . وهذه عملية تحدث في كل حالة إنشاء لغوي . ولكن حالة الشعر تختلف عن غيرها من حيث إنها كما يقول " ياكوبسون " (تستل مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف) . وهذه أولى وظائف [الشاعرية] في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية ، وهي عملية وصفها " ياكوبسون " بأنها [انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية] [2] .

وهذا الانحراف الذي يلغي التركيز على [التجاور] بين عناصر النص [وهي صفة الخطاب العادي] ، ويحل محلها خاصية [التوازن] هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته [الإيقاعية] ، فالإيقاع يعتمد على توازن العناصر ، وهو توازن العناصر ، وهو توازن يقوم على مبدأ [التعارض الثنائي] بين العناصر : الحركة في مقابل السكون ، والتوتر في مقابل الاسترخاء ، والارتداد في مقابل التعاقب . وهذا يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر ، فتتمدد المساحة بين العناصر ، وينشأ بنيها مدى زمني يجلب معه توتراً يحتد حيناً ويتراخى حيناً ، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص [3] .

واستثمر المرحوم الدكتور / *عبد المجيد عابدين* معطيات الدراسة الأسلوبية في استبطان النسج الصوتية لنماذج شعرية فيما أثر عنه بنظرية تحليل الدوران

(1) R. Jakobson : closing Statement : Linguistics and poetics, P٣٥٨, Publisked in reference . No.٢٩.

(2) T.Hawkes : Structralism and Semiotics, P ٧١ , University of califomid press, Berkelly and los Angelos, ١٩٧٧ .

(3) انظر د. عبد الله محمد الخذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، ص ٢٣ ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥م ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة .

والـــنظرية بناء شامل تضمن نتائج واتجاهات دراسات أخرى سابقة ومعاصرة ، وهـــذه الدراســـات تعد الوحدة منها إجراءاً من إجراءات هذه النظرية ، ومن تلك الدراســـات مـــا ألفـــه د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ، ود. عبد الله الطيب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " ، و د. نازك الملائكة " قضايا الشعر العـــربي المعاصـــر " ، و د. شـــكري محمد عياد " موسيقى الشعر العربي ، و د. كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي" ، و د. محمد النويهي " قضية الشعر الجديد " .

وهو يعد مؤصلاً لنهج جديد في دارسة الشعر لم يسبقه إليه ناقد آخر . لقد وقف الدكتور النويهي إلى جانب دعوة التجديد في الشعر العربي ، ودعا إلى فكرة تغييـــر الأســـاس الإيقاعي الكمي لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلـــبها انطـــلاق الشـــعر إلى آفاق أرحب ، وقد أسهم في هذا المجال بمحاولته استكشـــاف نظـــام إيقاعي جديد ، يقوم على أساس أن الألفاظ بنيات لغوية مستقلة ذات إيقـــاع داخـــلي خـــاص يضمها الإطار العروضي العام للبيت ، وقد تميزت أعمالـــه بقدرتـــه عـــلى الإحاطة الشاملة بجوانب المادة التي يتعرض لدراستها ، واســـتعانته بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهامه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقـــف مـــن الحيـــاة اليومية العملية في جلاء ما غمض من النص الأدبي أو الفكرة التي يعرضها للبحث . واهتم الدكتور النويهي بالدارسة اللغوية للأدب ، بل إن جـــزءاً أساســـياً من منهجه في دراسة الشعر الجاهلي يعتمد على التركيز على الألفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة العاطفة .

ويـــرى الدكتور النويهي أن إنجاز مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لابـــد أن يـــتجاوزها الشعراء إلى مراحل أكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الأســـس الإيقاعي الكمي للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف المرتبة وفـــق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه ترتب بحسب طولها وقصرها ترتيباً لا يتغير ، ولقد أدرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد فـــي الإيقاع ، إذا ما اقتضى التعبير ذلك ، كاستعمال الزحافات والعلل ، كما لجأ

إلى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الإقواء والإبطاء والإكفاء والإجازة والتضمين إلى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة وفيها الانضباط والصرامة .

وعلى الرغم من أن استعمال هذه الإباحات في الشعر الجديد قد خففت من حدة الإيقاع وأدى إلى تقليل الرتابة ، ما لم ير الباحث ذلك كافياً لتحرر الشعر من النظام الإيقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يقف دون الاستعاضة عن الإيقاع الخارجي بموسيقى أكثر خفاءاً ، تنبع من البناء الداخلي للقصيدة .

ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب إليه " ت . س . إليوت " من أن الماضي لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، وأن إدراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه إدراك الماضي لنفسه ، وإذا كان القدامى قد اقتصرت معرفتهم على النظام الإيقاعي الكمي فمن حقنا أن نبحث في لغتنا عن نظام إيقاعي جديد . ويقرر الدكتور النويهي أن اللغة العربية تعرف نظام النبر على المقاطع ، وهو أساس إيقاعي في الشعر الإنجليزي ، يطلق عليه اسم " البحر الإيامبي " . والإيقاع في هذا الوزن لا يقوم على العدد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكن ، وترتيبها في مقاطع تختلف في القصر والطول ، أي في المدة الزمنية التي يستغرقها نطقها ، بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذي يوقعه جهازه عليه حين ينطق به ، فترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها نمطاً من أنماط الترتيب .

ويؤكد الدكتور النويهي قبول اللغة العربية لمثل هذا النظام ، بدليل أن مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافاً كمياً بين القصر والطول فحسب ، بل إن هناك اختلافاً يقوم على درجتها من النبر ، فالفعل " ترك " يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة تقع في النبر في نطقه عليه على المقطع الأول ، في حين يقع النبر في الفعل " تركوا " على المقطع الطويل الذي ينتهي به الفعل ، ويقع النبر في اسم الفاعل المنون " تاركاً " على الراء المكسورة في المقطع الثاني القصير ، ويقع في

" تـــاركون " على المقطع الثالث ، فالنبر إذن لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير ، كذلك فإن الكلمات قد تتشابه في وقوع النبر عـــلى مقطع معين ، على الرغم من اختلافها في النظام الكمي ، فالكلمات " باع - قيل - دون " تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أما الكلمات " أخي - أبو- نعـــم " فتـــتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل ، ومع ذلك يقع النبر في كلا المجموعتين على المقطع الأول .

ولعل حجة الدكتور النويهي الكبرى هي وجود نظام النبر على المقاطع في القـــراءات القرآنية ، وهو يشير في هذا الصدد إلى المحاولات التي قام بها بعض عـــلماء الـــلغة لاســـتنباط قواعد موحدة لهذا النظام الإيقاعي من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة . ومن أهم المحاولات في هذا المجال ، دراسة الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه " الأصوات اللغوية "وكتاب" اللهجات العربية"للمؤلف نفسه.

ويعـــتقد الدكـــتور النويهي أن النظام الإيقاعي النبري يبرز الإيقاع الداخلي للكـــلمات بوصـــفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتيح تنويعاً في الأنماط الإيقاعية يفتقدها الإيقاع العروضي الرتيب ، ولقد بدأ الشعر الجديد - في رأيه - في إدخال تـــنويع النبر على أساسه الإيقاعي الكمي دون أن يتجاوز هذه الخطوة إلى إدخال تعديـــل إيقـــاعي جـــذري في طبيعة التفعيلة واستعمال نظام نبري كامل . وتتمثل الإضافة المهمة التي أضافها الدكتور النويهي في التفاته إلى البنية اللغوية للقصيدة ، والإمكانات الإيقاعية الكامنة في الكلمات .

ويشـــير الدكتور النويهي إلى خطأ خطر الاهتمام في الأنماط النهائية التي يتخذها الإيقاع الشعري العام للبيت ، إذ إن الشعر يتكون من كلمات يؤدي الشاعر مضمون فكرة عن طريقها ، بما لها من معان وخصائص موسيقية [١] .

وتـــتحقق موســـيقى الشعر عند د. النويهي عن طريق الإيقاع الخاص لكل كلمة ، أي كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق

([١]) د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، الجزء الأول .

بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت وتوالي هذه الحــروف فــي كـلمات الــبيت ، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجــتماعها في الأبيات المتتالية المكونة للقصيدة . ويعرف النويهي موسيقى الشعر العــربي بأنها " الانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس " ، بمعنى تجاوب الأصوات اللغوية داخل الإطار الإيقاعي العروضي العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، في تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشتد متلائماً مع تموج الفكرة والانفعال ، فموسيقى الشــعر تقــوم عــلى التفاعل بين الوحدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات . وكما هو معروف فإن الكلمة تنقسم إلى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة .

وقــد سوى علماء العروض بين نوعي المقطع القصير والطويل ، المقفل والمفتوح ، وسموها باسم واحد هو السبب الخفيف ؛ لأنهما يتساويان في كمهما من التفعيــلة العروضــية . وهناك في حقيقة الأمر اختلاف موسيقى جسيم بين هذين الــنوعين ، لا يظهــر فــي الإيقاع العام للبحر ، ولكنه يظهر في الإيقاع الداخلي لوحــدات الكلمات ، كما يظهر في النغم ، فالمقطع الثاني المنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع التنغيم وتطريبه الأمر الذي لا يسمح به النوع الأول المنتهي بحــرف ساكن ، في حين يسمح هذا النوع الأخير بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن . والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر ، أو يزاوج بينهما ، حسبما ينسجم مــع المعــنى ، ودرجــة العاطفة ، ومن ثم فإن اختلاف المقاطع في النبر والنغم ينعكس على الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية .

وتــلك إحدى الروافد التي استمدت منها نظرية تحليل الدوران أحد مبادئها الإجرائية لاستبطان النسيج الصوتي .

ومــن هــنا نرى أن النسج الصوتية بعناصرها جميعاً تؤدي إلى استبطان الــدلالات الــتي قصــد إليها الشاعر وأن مجموع هذا كله هو الذي يحدد اختيار الشــاعر لوزنــه وحروفه ومقاطعه وتصرفه من خلال هذا الوزن بما أتيح له من زحافــات وعــلل وضــرورات شعرية وحذف ... إلخ . فهناك عدة قوانين تحكم

العـــربية فـــي كلامهـــا وإنشائها . يدور كل قانون - منها - حول مفردات مختلفة الكيفية عن المفردات الأخرى ، إذ لها : قانون صوتي ، وقانون صرفي ، وقانون موســـيقي ، وهي قوانين تفضي بعضها إلى بعض ، وتشكل كلها قوانين لغوية في جوهـــرها ، تتقســـم وفق مستويات يتولد بعضها من البعض الآخر ويكمل بعضها بعضاً .

فالقانون الصوتي ينبع من صوتيات أولية [حروف ، ومقاطع] تتكون منها كلمات ، وتتغاير كل صوتية منها بين الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والرقة والفخامـــة ، الحركة والسكون ... إلخ . وهذه التغايرات وغيرها تحسب للمستوى الموسيقي في اللغة ، ولا تدخل في حساب المستوى الصرفي ، وهي من عناصر النص الشعري [١] .

الحقيقة إن ما استنتجته تلك الدراسات من نتائج وما بنت عليه ملاحظتها قد لا يطـــرد عـــلى الشعر العربي بعامة ، وإنما هو يحتاج إلى نصوص جيدة تتميز بالإيقـــاع والتوســـط والانخفـــاض بتصـــرف الشاعر بالحذف والزيادة واستعمال الزحافات والعلل إلى آخره من كافة الضرورات التي أتاحها له نظام اللغة ، ولكن تظـــل طريقة التحليل للمكونات والإحصاءات ثابتة ، وعلى الباحثين أن يطوعوها وفقاً للنص المدروس للحصول على نتائج مناسبة تقترب من السياق الذي قيلت فيه والذي لا يعلم حقيقته إلا الله .

والـــنظرية فكـــرة طريفة تضم عناصر فكرية دقيقة إلى جانب حصيلة من الـــتجارب والخبرات بالأساليب أضف ذلك إلى ما تتضمنه وتعتمد عليه من نتائج دراســـات أخرى وهي تتضمن أيضاً تحليلات رياضية بارعة ، وقد أسهمت بكل ذلـــك في معالجة بعض قضايا التراث بشكل متطور حديث ونحن نشهد لها بالبناء التكامل وإن لم نستطع أن نقدم بناءاً نظرياً وتطبيقياً بديلاً عن هذه النظرية .

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٤٦ .

لقـــد اســـتثمر المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين [1] نتائج معطيات علم الـــلغة الحديث والنتائج التي توصل إليها الرعيل الأول من تحليل النماذج الشعرية وذلك بتوظيف أربعة أنماط من تحليل البنية اللغوية من النواحي الصوتية :

النمط الأول : تحـــليل الخصائص العروضية في أبيات الشعر : وقد ذكر د. عابدين أهـــم الرموز والعلامات التي استعملها في جداول تحليل العبارات ، وبيانها على النحو التالي :

[١] رموز تشير إلى صفات المقاطع والحركات :

مف = مقطع مفتوح .

قص = مقطع قصير أو حركة قصيرة .

طو = مقطع طويل أو حركة طويلة .

مُغ = مقطع مغلق .

[٢] رموز تشير إلى مراتب المجموعات الثلاثة للصوامت العربية ونسبة دوران كل مجموعة منها في كلام العرب طبقاً للنتائج التي حددها الحاسب الإلكتروني:

(ت عالي) = التردد العالي تشير إلى الصوامت التي وردت في عبارة الشاعر ، وهـــي من تلك المجموعة التي حازت أعلى رتبة في كلام العرب ، مجموعة التردد العالي .

(ت وســـط) = الـــتردد المتوسط يشير إلى الصوامت الواردة في عبارة الشاعر وهي من بين المجموعة ذات التردد المتوسط .

(ت ضعيف) = التردد الضعيف يشير إلى الصوامت الواردة في عبارة الشاعر وهي من بين المجموعة التي حصلت على أقل نسبة في كلام العرب .

---

[1] انظـــر د. عـــبد المجيـــد عابدين : محاضرات في علم اللغة الحديث م ص ٧٩ ـ ١٠١ ، الإسكندرية ١٩٨٦م .

[٣] العلامــة (÷) ترمــز إلى القسَــيم النسبي ، وتستعمل في بيان المجموعات المتقابــلة عند توزيع عدد المقاطع أو الحركات توزيعاً نسبياً . مثالها ما أظفرت عنه نتائج تحليل بيت الشاعر الأموي :

نهاري نهارُ الناس حتى إذا بدا

لي الليل هزتني إليك المضاجع

" بحر الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × ٢ " .

: ٧ ÷ ١ يعــني أن النسبة التقابلية للمقاطع المفتوحة في العبارة الأولى من الــبيت إلى ما يقابلها من المقاطع المغلقة ، هي نسبة سبعة للمقاطع المفتوحة إلى واحــد مغلق ، فإذا حسبنا هذه النسبة بالوحدات الزمنية أصبحت ١١ ÷ ٢ [١] في البيت نفسه .

[أ] ويتضح ذلك عند تحليل البيت إلى مقاطعه الصوتية ، وبيان أنواعها كالآتي:

➢ مقطع قصير مفتوح : يتكون من صامت + حركة قصيرة ، ومثاله : بَ ، بِ ، بُ .

➢ مقطع طويل مفتوح : يتكون من صامت + حركة طويلة ، ومثاله : بَ ، بِ ، بُ .

➢ مقطــع طويل مغلق : يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت ، ومثاله : بَنْ ، بِنْ ، بُنْ .

➢ مقطــع متمادِ مغلق : يتكون من صامت + حركة طويلة + صامت ، ومثاله : بَانْ ، بِينْ ، بُون .

➢ مقطع طويل مزدوج : يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامتان ، ومثاله : بَنّْ ، بِنّْ ، بُنّْ .

---

(١) د. عبد المجيد عابدين : محاضرات في علم اللغة ص ٨٨ .

هذه الأنواع الخمسة من المقاطع تندرج تحت قسمين :

مفتوح ومغلق: closed , open ، وأهمها في تحليل الشعر الأنواع الثلاث الأولى.

[ب] ولكل مقطع صوتي كمّ من الزمن ، فإذا قدَّرنا المقطع القصير المفتوح بوحدة زمـــنية واحـــدة ، فإن المقطع الطويل يقدر حينئذ بوحدتين زمنيتين ، وكذلك المقطـــع الطويل المغلق مثله . وعلى هذا تعقد الموازنة بين المقاطع بأنواعها الثلاثة في تحليل البنية اللغوية .

[ج] بعـــد تحليل الشعر المشار إليه إلى مقاطعه الصوتية وبيان وحداتها الزمنية ، يـــبقى عـــلى الباحث المحلل أن يقف عند الخصائص العروضية لهذا الشعر للإجابة عن المسائل الآتية :

- **اسم البحر ، وتفعيلاته ، ووحداتها الزمنية .**
- **تحليل التفعيلات التامة إلى مقاطعها الصوتية .**
- ما طرأ على التفعيلات التامة من تغير عروضي .
- المقاطع التي يرتكز عليها الإيقاع في هذا البيت أو ذاك .
- **كيفية تجاوب الوحدات الزمنية مع مواقع الإيقاع .**
- **شرح ما نلاحظه من تجانس الأنساق المسجوعة في داخل البيت .**

النمط الثاني: تحليل التفاعلات الصرفية Morphological Interactions الحادثة في بعض صيغ الأفعال المزيدة الآتية :

اضطَرَبَ – ازْدَلَفَ – اضْطَّلَعَ – اذدكَرَ – اطّلع – ازدَهَرَ – ادّعَمَ – ازدان:

- تحليل الصيغة إلى مقاطعها الصوتية .
- تعييـــن الأصوات الزائدة في كل صيغة ، وبيان ما طرأ عليها من تغير صوتي .
- بيان أسباب حدوث التفاعلات الفونولوجية في كل حالة .

النمط الثالث: تحليل دوران الظاهرة الصوتية " الحركات " في النص اللغوي **Frequency analysis.**

الحركات: الفتحة القصيرة والطويلة - الضمة القصيرة والطويلة - الكسرة القصيرة والطويلة . وتسمى الصوائت أو المصوتات .

- الهدف من هذا التحليل : الكشف عن نسب التردد - أي تردد الحركات في النص اللغوي الفصيح لمعرفة أيها يحظى بأعلى نسبة من الدوران أو التردد في مجال استعمالها في هذه النصوص .
- يقوم الباحث المحلل بتحليل النص إلى مقاطعه الصوتية ، لاستخلاص الحركات وتصنيف أنواعها بترتيبها على حسب استعمالها في النص .

وقد قام بعض الباحثين المعاصرين (١) بهذا التحليل وقدم إحصاءات تدل على أن اللسان العربي ميالٌ بالسليقة إلى تفضيل الفتحة على الكسرة والضمة ويقول مؤلف الكتاب : " إن الفتحة أكثر المصوتات وروداً . ويكفي أن نقوم لإثبات ذلك باختبار إحصائي بسيط في القرآن ، وليكن ذلك مثلاً لآيات من الآية الخامسة إلى الآية الثانية عشرة من سورة البقرة . ففيها تتكرر الفتحة ١١٠ مرة ، والكسرة ٤٢ مرة ، والضمة ٥٠ مرة . فإذا كان عدد هذه المصوتات [٢٠٢] حالة فإن النسبة المئوية لورود كل منها هي: الفتحة ٥٤,٤ % ،والكسرة ٢٠,٨ % ، والضمة ٢٤,٨ % .

وقام باحث آخر بإحصاء في ثلاثة نصوص قرآنية [البقرة من ١ - ١٨ ، طـه من ٢ -٣٤ ، الروم من ٢ - ٢٠] ، أي أنه اختار من كل سورة مائتي كلمة . وقد خرج من إحصائه لهذه الستمائة كلمة بالنتيجة التالية : الفتحة ٥٩,٤ % ، الكسرة ٢٠,٨ % ، الضمة ١٩,٨ % . فقد تقاربت الكسرة والضمة ، أما الفتحة فقد زادت نسبتها " .

---

(١) انظر د. هنري فلايش : العربية الفصحى ، ترجمة د. عبد الصبور شاهين ، ص ٣٦ - ٣٧ ، بيروت ١٩٦٦م .

النمط الرابع : تحليل دوران " الصوامت " في كلام العرب لمعرفة أيها يحظى بأعلى مرتـبة ويظفر بأكبر نسبة في كلامهم . وقد توصل بعض علماء الحاسب الإلكـتروني [الكمـبيوتر] - في عصرنا هذا - إلى نتائج مؤكدة في هذا الصدد .

فسجلوا من أكبر معجم لغوي لدينا - وهو تاج العروس للزبيدي ألفاظ اللغة ، واستخرجوا إحصاءات كاملة للصوامت ، وحددوا نسبة دورانها أي ترددها في هـذه الألفـاظ . وإذا أخذنـا إحصاءات الجذور الثلاثية من معجم تاج العروس ، وجدناها تتوزع بين ثلاث مراتب أو ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : ذات التردد العالي ، وترتيبها : رون م ل ب ، وتتراوح إحصاءات ترددها في الألفاظ الثلاثية على هذا الترتيب بين ١٣٤٥ ، ١١٥٥ مرة .

المجموعة الثانية : ذات التردد المتوسط : وترتيبها كالآتي : د ف ع ي ق س ج ش ح ك همزة هـ . وتتراوح إحصاءات ترددها على هذا الترتيب من ٩٤١ إلى ٧٢٦ مرة .

المجموعة الثالثة : ذات الـتردد الضعيف : وترتيبها كالآتي : ط ز خ ت ص غ ث ذ ض ظ ، وتتراوح إحصاءات ترددها على هذا الترتيب من ٦٧٤ إلى ١٨٧ مرة [١] .

وفـي ضـوء ما يتوصل إليه من نتائج التحليلات الأربعة التي أشار إليها تحـت أنماطهـا ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، يمكـن استخلاص عن طريقها ما يكشف عن مجـالات أوسـع نطاقـاً وأعمق أبعاداً كما يبدو فيما يأتي : يتطلب هذا النوع من التحليل إتباع الخطوات الآتية :

---

(١) انظر د. علي حلمي موسى ، د. عبد الصبور شاهين : دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس ، ص ٤٦ - ٤٧ ، طبعة الكويت ١٩٧٣م .

[١]تفهم معنى النص المدروسَ وما تضمنه من جمل أو عبارات أو اشطار.

[٢] تحليل أجزاء النص إلى مقاطعها الصوتية .

[٣] الموازنـــة بيـــن المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة وإبداء ملاحظات عليها.

[٤] عـــزل الصـــوامت وبيان أنواعها ودرجاتها من التردد أو التوارد على النص .

[٥]عزل الحركات وبيان أنواعها ودرجاتها من التردد على النص .

أولاً: تحليل الخواص العروضية للنمط الآتي :

بيت الشاعر الأموي :

نهاري نهارُ الناس حتى إذا بدا

لي الليل هزتني إليك المضاجع

[بحر " الطويل " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن] × ٢ .

العبارة الأولى								العبارة الثانية					
١	② //	٣	٤	⑤ //	٦	٧	٨	⑨ //	١٠	١١	⑫ //	١٣	١٤
نَ هَـا		رِى	نَ هَـا		رُنْ	نـا	سِ حَتْ		تَـا	إِ ذا	بَ دا		

العبارة الثانية ←							العبارة الثالثة						
١٥	⑯ //	١٧	١٨	⑲ //	٢٠	٢١	٢٢	㉓ //	٢٤	٢٥	㉖ //	٢٧	٢٨
لِ يَـلْ		لَـىْ	لُ هَـزْ		زَتْ نِـى		إِ لَـىْ		كِـلْ	مَ ضَـا		جِ عُـو	

[أ] يشتمل كل شطر - كما هو واضح في الجدول - على أربعة عشر مقطعاً ما بين مفـتوح ومغلق ، فمجموع المقاطع في البيت ٢٨ [١٤ + ١٤] ووحداتها الزمنية ٤٦ (٢٣ + ٢٣) .

[ب] الـتوزيع النسـبي ، الزمي ، للبحر " الطويل " التام يُقَدَّر على اعتبار أربع عشـرون وحـدة زمنية لكل من الشطرين ، فالمجموع ٤٨ وحدة زمنية ، موزعة بين تفعيلات البحر على الترتيب ٥ + ٧ + ٥ + ٧ × ٢ .

[ج] غيـر أن الملاحـظ أن الوحدات الزمنية تنقص وحدتين زمنيتين أولاهما في المقطع ١٣ من الشطر الأول ، **والأخرى في نظيره المقطع ٢٧ من الشطر الثاني . وهذا يعني أن الشاعر قد التزم بهذا النقص في شطري البيت طبقاً لـلقاعدة العروضـية " إذا عرضت هذه العلة في قصيدة ، وجب أن يلتزم** الشاعر بها حتى آخر القصيدة .

[د] ويلاحـظ أن النقص الطارئ على المقطع ١٣ ونظيره ٢٧ قد أدى إلى تكوين **مقطع قصير مفتوح بدلاً من مقطع طويل ، وبسبب هذه العلة الطارئة على المقطـع أمكـن الجمع بينه وبين المقطع الذي يليه ، وهو طويل مفتوح ، ليؤلفـا معـاً مركـباً صوتياً هو ما سماه الخليل بالوتد المجموع وهو في اصطلاح المحدثين يتكون من مقطع قصير مفتوح يليه مقطع طويل .**

[هـــ] وفـي البيت أربعة أوتاداً مجموعة تتكرر في كل شطر منه على مسافات زمـنية محددة ، يضاف إليها وتد مجموع خامس تولّد بسبب العلة الطارئة التي أشار إليها د. عابدين في الملاحظة السابقة . وقد آثر أن يعين كل وتد مجموع ورد في الجدول بعلامة خاصة. ☐ غير أنه أضاف علامة أخرى بين مقطعي الوتد الخامس وهي ⍁ إشارة إلى أنه ليس أصيلاً في وزن الـبيت ، إنمـا تولد من علة طارئة فيه . وإن ظاهرة تكرار مقطعي الوتد

المجموع معاً عدة مرات في البيَت على مسافات زمنية محددة ، هي ظاهرة تستـــترعى الانتباه ولا نظير لها بين مجموعات المقاطع الأخرى في البيت من حيث تركيبها وتكرارها على هذا النحو .

وفـــي المرحــلة الثانية حلل العبارات إلى عناصرها الصوتية ومن خلال تعــبير الشـــاعر ، بـــدت له ثلاثة معانٍ رئيسة : سَعْيُهُ بالنهار كما يسعى الناس " نهاري نهار الناس " ، اشتغاله بأمر يتوقع حدوثه إذا أقبل عليه الليل " حتى إذا بدا لـــي الليل "، وصف ما أصابه من هذا الأمر " هزتني إليك المضاجع" . وعلى هذا يمكن تقسيم البيت إلى ثلاث عبارات [انظر الجدول السابق] ، وتحليل كل عبارة منها على حدة .

الجدول الثاني :

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد : ثمانية بيانها ٣ قص مف + ٤ طو مف = ٧ ÷ واحــد مــغ النسبة التقابلية : ٧ ÷ واحد والنسبة الزمنية : ١١ ÷ ٢	العدد : تسعة بيانها : ن ن هــ ر ن هــ ن ر س [٩] التوزيع النسبي : [ت عالي] : ن ر ن ر ن ن [٦] [ت وســط] هــ هــ س [٣] ولا يوجد . [ت ضعيف] . النسبة : ٦ ÷ ٣ / لا يوجد في العدد الكلي شديد ولا مطبق .	العدد : ثمان وبيانها : ٥ للفــتحة [٢ قص + ٣ طو] ، ٢ للكســرة [واحد قص + واحد طو] ، ضمة واحدة قص . التوزيع النسبي التقابلي : ٥ ÷ ٣ والزمي : ٨ ÷ ٤

ثانياً: تحليل العبارة الثانية "حتى إذا بدا لي الليل".

الجدول الثالث:

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد : عشرة وبيانها : ٤ مـف قص + ٣ مف طو = ٧ ÷ ٣ مغ . الـتوزيع النسبي التقابلي :٧ ÷ ٣ والزمني ١٠ ÷ ٦ .	العدد : ١٣ بيانها : ح ت ت همـزة ذ د ب ل ى ل ل ى ل [١٣] توزيعها : [ت عالي] : ب ل ل ل ل [٥] [ت وسط] : ح همزة د ى ى [٥] [ت ضعيف] : ت ت د [٣]. النسـبة ٥÷٨ / يوجد خمسة شديدة [١ فـي ت عـالي] + ٤ فـي [ت وسط وضعيف] ولا يوجد مطبق .	العدد : عشرة وتوزيعها : ٧ للفتحة [٤ قص + ٣ طو]÷٣ [٢ كسـرة قـص وضمة قص واحدة] . والنسبة الزمنية : ١٠ ÷ ٣ .

٣-تحليل العبارة الثالثة : "هزتني إليك المضاجع"

الجدول الرابع:

عدد المقاطع وتوزيعها النسبي	عدد الصوامت وتوزيعها النسبي	عدد الحركات وتوزيعها النسبي
العدد : عشرة وبيانها : ٣ مـف قص + ٣ مف طو + ٦ مف [قص ، طو] ÷ ٤ مغ. النسبة الزمنية : ٩ ÷٨ .	العدد : أربعة عشرة وبيانها : هـ ز ز ت ن همزة ل ى ك ل م ض ج ع . التوزيع النسبي : [ت عالي] : ن ل ل م [٤] ÷[ت وسط] : هـ همزة ى ك ج ع [٦] ، [ت ضعيف] :ز ز ت ض [٤]. النسبة التقابلية : [٤ ÷ ١٠] . يوجـد في العدد الكلي خمسة شديدة من بينها مطبق واحد .	العدد : عشرة وتوزيعها : ٥ للفتحة [٤ قص + واحد طو] + ضمة واحدة طو + ٤ للكسرة [٣ قص + واحدة طو] . النسـبة التقابـلية : ٥ ÷ ٥ . والزمنية : ٦ ÷ ٧.

وبعد إجراء التحليل سجل الدكتور عابدين ملاحظات هي :

[١] المقاطع المفتوحة - قصيرة وطويلة - يزيد عددها على المقاطع المغلقة فـــي العبارة الأولى بنسبة ٨٧,٥% ، وتقل هذه النسبة في العبارة الثانية فتصير ٧٠% حتى تبلغ في العبارة الثالثة ٦٠ % .

[٢] الصـــوامت ذوات الـــتردد العـــالي يزيد عددها على صوامت التردد الأوســـط والضعيف - في العبارة الأولى - بنسبة ٦٦,٧ % ، وتقل هذه النســـبة في العبارة الثانية فتصير ٣٨,٥ % حتى تبلغ في العبارة الثالثة ٢٨,٦% .

[٣] الفـــتحة - قصيرة وطويلة - يزيد عددها على الكسرة والضمة معاً في العـــبارة الأولى بنسبة ٦٢,٥ % غير أنها ترتفع نسبتها في العبارة الثانية إلى ٧٠% ، ثـــم تقـــل في العبارة الثالثة حتى تبلغ ٥٠% مع مراعاة أن العبارة الثانية أطول من العبارة الأولى بمقطعين .

[٤] الصوامت الشديدة والمُطْبَقَة لا وجود لها في العبارة الأولى ؛ ثم تظهر مـــن بين ١٣ صامتاً خمسة صوامت شديدة في العبارة الثانية ، ولا يوجد بهـــا صوت مُطبَق . ثم يظهر صوت مطبق واحد في العبارة الثالثة إلى جانب خمسة شديدة من بين ١٤ صامتاً .

وفـــي المرحـــلة الثالثة : فسر الدكتور عابدين للملاحظات السابقة وعرض لتعـــليقات عامة تلقي بعض الضوء على مجالات " استبطان " النسيج الصوتي في بيت الشاعر الأموي .

[أ] مـــن الملاحظات السابقة أدرك أن هناك - على الأقل - مجالين يتحرك فيهما النسيج الصوتي في الشعر :

مجال الإطار الموسيقي العام ، وهو الميزان العروضي أو القالب الموسيقي الـــذي ينسكب فيه ، ويتشكل في حدوده وأبعاده هذا النمط وغيره من أنماط النُسُج

الصـــوتية في الشعر العربي ، ومجال العبارات التي تكونت وتناسقت وتآلفت من عناصـــر هذا النسيج الصوتي اللثام عن دلائل وظواهر صوتية وسلوكية كامنة ، ترتبط - بصفة خاصة - بالقيمة الإبداعية في هذا البيت ، فإذا أُخِذَ المجال الأول ، وجـد أن تحـليل الخصائص العروضية في بيت الشاعر الأموي يضع لموسيقى البيت أساسين صوتيين : أحدهما كمّي يتابع فيه عدد المقاطع الواردة فيه ، وكَمَّها الزمني ، وتنسيق تفاعيله العروضية ، ليصل من هذا أن البحر " متجاوب " يتتابع عـلى هذا النسق ٥ + ٧ + ٥ + ٧ × ٢ ، وأن هناك علة طارئة على أحد مقاطع التفعيـلة الأخيـرة من كل شطر مما أدى إلى تكوين مركّب صوتي هو ما يسميه القدماء بالوتد المجموع . هذا ما يتعلق بالأساس الكمّي لموسيقى الشعر .

أمـا الأساس الإيقاعي ، وهو أساس صوتي مهم ، فقد قدّم له تحليل البيت مؤثراً يكشف عن ظاهرة صوتية لها أثر بالغ في موسيقى الشعر العربي . وتدور هـذه الظاهـرة حول ما يسمى بـ " الوتد المجموع " ، وهو عبارة عن مقطعين أولهمـا قصـير مفـتوح ، والآخر طويل " مفتوح أو مغلق " ، وفي بيت الشاعر الأموي أربعة أوتاد مجموعة ، أصيلة في وزن البيت ، ووتد خامس تولّد من العلة الطارئـة التي أشار إليها د. عابدين ويتردد الوتد المجموع في مواقعه من البيت ، عـلى مسافات زمنية محددة . خمسة في الشطر الأول ، تقابلها خمسة في الشطر الـثاني . ومثل هذه الملاحظة ، تثير التساؤل بقدر ما تسترعي الانتباه : أهي أمر نـلحظه فـي موسيقى الشعر بصفة عامة أم غالبة ، أم هي تختص ببحر الطويل الـذي نظم فيه الشاعر الأموي هذا البيت؟ وما مدى تأثير العوارض الطارئة من زحافـات وعلل على الوتد المجموع ؟ أهو مركّب ثابت يحتفظ في الأغلب الأعم بجوهـره ومواقعـه في أوزان الشعر ولا يمسه بشيء من تلك العوارض أم هو كغيـره من أجزاء التفاعيل ، خاضع لهذه الطوارئ التي يمكن أن تؤثر في جوهر تركيبه ، وانتظام مسافاته الزمنية ؟

وهـناك تساؤل لم يعرض له القدماء وهو : لماذا حافظ الشعراء والرُجَّاز على المركب الصوتي [الوتد] دون أن يمسوا جوهره ومواقع تردده في أشعارهم وأرجازهم ؟

لقـد حـاول الدارسـون المعاصرون الذين كتبوا في موسيقى الشعر ، أو بعضهم - بعبارة أدق ، أن يجيبوا عن التساؤل وثار حولها جدل كثير ، ولعل من أوائل المتحدثين عن هذه القضية ، د. محمد مندور ، حين أعرب عن رأيه فيها - فـي أوائـل الأربعينات ، في مقال كتبه في مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية [مجـلد أول ، مـايو ١٩٤٣م ، ص ١٣١ وما يليها] بعنوان (الشعر العربي : غناؤه . إنشاده . وزنه) ثم لخص رأيه في كتابه (في الميزان الجديد) [١] . وفي الستينات يظهر كتاب د. محمد النويهي [٢] .

ويـبدو أنـه لـم يطلع على ما كتبه الدكتور مندور ، بل كان كلامه على الأساس الإيقاعي للشعر العربي " [٣] بعيداً عن محور القضية التي نحن بصددها ، ثم عرض د. شكري عياد [٤] للقضية من جوانب متعددة ، ولم يجد فيها رأياً ، بل كان القصد من تأليف كتابه [موسيقى الشعر العربي] ، أن يكون مشروع دراسة علمية على حد وصفه ، للتوصل إلى فهم أدق وأعمق لموسيقى الشعر العربي .

ألـف د. محمـد عونـي عـبد الرؤوف كتابه [٥] ، تناول فيه هذه القضية بتفصيل وتوسع ، وهو يعود إلى رأي الدكتور مندور ويتفق معه في جوانب معينة ، وكلاهمـا يركـز عـلى أهمية الوتد المجموع باعتباره النواة الموسيقية للشعر العربي كما يقول د. مندور ، أو جوهر الإيقاع كما يسميه د. عوني عبد الرؤوف.

(١) انظر د. محمد مندور في الميزان الجديد ص ٢٣٤ - ٢٤٠ ، ط نهضة مصر بالفجالة .

(٢) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، القاهرة ١٩٦٤م .

(٣) انظر السابق نفسه : ص ١٤١ - ١٦٠ .

(٤) انظـر د. شـكري عيـاد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ط القاهرة ١٩٦٨م .

(٥) د. محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،ط القاهرة ١٩٧٦م

وبالجملة فإن الأوتاد المجموعة - الأساسية في وزن البيت - تمثل مواطن ارتكاز أساسية . ومن تردد الارتكاز الشعري على هذه المواطن يتولد الإيقاع ، والإيقاع - كما يقول د. محمد مندور - عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة . وهذا ما يحدث تماماً بالنسبة إلى الأوتاد المجموعة ، إذ يقع الارتكاز الشعري على مقطع معين من الوتد المجموع في التفعيلة الأولى ، ثم يعود على الموضع نفسه في التفعيلة الثانية ، وهكذا يتردد الارتكاز من موطن إلى موطن على مسافات زمنية محددة . وهذا ما سماه بالأساس الإيقاعي أو الارتكازي في موسيقى الشعر .

وهو في الشعر العربي مقترن بالأساس الكمّي ، ولكي نستبطن موسيقى هذا الشعر وندرك كُنهها ، لابد أن نقيم البحث على هذين الأساسين . وإذا عدنا إلى الجدول الأول وجدنا بعض العلامات التي ترمز إلى مواطن الارتكاز ، فقد رُمِزَ بدائرة صغيرة حول رقم المقطع الطويل الذي يقع عليه الارتكاز في الوتد الجموع ووضع فوق الدائرة خطين مائلين o هكذا إشارة إلى الارتكاز الأساسي عليه .

[ب] وبالطريقة نفسها التي عالج بها استبطان النسيج الصوتي في إطاره الموسيقي العام ، وقف عند المجال الثاني - وهو استبطان النسيج الصوتي من خلال عبارات الشاعر ، لنقيم البحث على أساسين صوتيين ، أولهما : الأساس الكمّي أو البنائي ، والآخر : الأساس الدلالي . أما الأساس الكمّي أو البنائي فهو - في العبارة الأولى " نهاري نهار الناس " - مستمد من حصيلة المقادير والنسب التي توصل إليها في تحليل نسيجها الصوتي ، وهي في مجموعها تشير إلى مدى ما بلغته العبارة الأولى من سهولة وليونة وشفافية ، إذ ترسم سمات معينة [1] .

ومن الواضح أن تحليل البنية اللغوية لردها إلى عناصرها الصوتية ، وإبراز خصائص النسج الصوتية فيها ، هو السبيل الأقوم للكشف عن القيم الإبداعية في النصوص الأدبية عند الدكتور عابدين .

---

(١) انظر د. عبد المجيد عابدين : محاضرات في علم اللغة الحديث ، ص ٩٨ .

وقـد اتضـح لـه مـن نتائج التحليل أن النسيج الصوتي للعبارات الثلاث يتصـاعد تدريجيـاً نحو الشدة والانغلاق ، وهذا يتفق تماماً مع أساسها الدلالي . فالشـاعر بعـد أن فـارق صورة النهار الأليفة المشرقة في عبارته الأولى ، بدأ يساوره شيء من القلق والليل مقبل عليه ، حتى إذا أوى الشاعر إلى فراشه أخذته الهمـوم من كل جانب ، وسيطرت عليه آلام الوحشة والفراق ، فاضطربت نفسه واهتزت مشاعره [١] .

والحقيقة إن هذا النمط من أنماط التحليل يمثل أهمية كبرى وغاية في الدقة ، لكـن تحليل النص بأكمله إلى الحركات المختلفة إضافة إلى كونه عبئاً كبيراً فإن جـدواه لن تكون كبيرة إذا لم يرتبط ذلك بتصنيف النص إلى تراكيب أو سياقات متـناظرة ، لكـي يتسنى الحصول على الفوارق الأسلوبية بين التراكيب ورصد الانحرافات المختلفة إذا تم العثور عليها .

وهذا النمط من التحليل يتضمن مأخذاً بالرغم من دقته وأهميته وهو اعتماده على دراسات أخرى خارج النص المدروس استخلص منها نتائج صنع منها حقائق لغويـة جعلها من البديهيات في استبطان النسج الصوتية في تحليل خطاب الشعر ومـن ذلـك اعتماده على أحد الباحثين المعاصرين [٢] الذي قام بهذا التحليل وقدم إحصـاءات تـدل عـلى أن اللسان العربي مَيَالٌ بالسليقة إلى تفضيل الفتحة على الكسـرة والضمة - ويقول الكتاب : إن الفتحة أكثر المصوتات وروداً . ويكفي أن نقـوم لإثبات ذلك باختبار إحصائي بسيط في القرآن ، ليكن ذلك مثلاً الآيات من الآيـة الخامسة إلى الآية الثانية عشرة من سورة البقرة ، ففيها تكرر الفتحة ١٠٠ مرة ، والكسرة ٤٢ مرة ، والضمة ٥٠ مرة ، فإذا كان عدد هذه المصوتات [٢٠٢] حـ ـة ، فـإن النسبة المئوية لورود كل منها هي : الفتحة ٥٤,٤ % ، والكسرة ٢٠,٨% ، والضمة ٢٤,٨% .

---

(١) انظر د. عبد المجيد عابدين : محاضرات في علم اللغة الحديث ، ص ١٠١ .

(٢) انظر هنري فلاش : كتاب العربية الفصحى ، ترجمة د. عبد الصبور شاهين ص ٣٦ .

وقام باحث آخر بإحصاء في ثلاثة نصوص قرآنية [البقرة من ١ ـ ١٨ ، طــه من ٢ ـ ٣٤ ، الروم من ٢ ـ ٢٠] أي إنه اختار من كل سورة مائتي كلمة وقــد خـــرج من إحصائه لهذه الستمائة كلمة بالنتيجة التالية : الفتحة ٥٩,٤% – الكسرة ٢٠,٨% – الضمة ١٩,٨% ، فقد تقاربت الكسرة والضمة ، أما الفتحة فقد زادت نســبتها . والنظرية تجعل من هذه النتائج حكماً تدل به على أن الفتحة هي أخــف الحركات على اللسان العربي والكسرة تليها في نسبة التردد ، والضمة هي أقل الحركات تردداً على اللسان العربي ، فتكون بذلك هي أصعب الحركات نطقاً وثقلاً على لسان العربي ، وبقليل من التأمل لمراحل تطور الطفل ونموه نجد أن أولى هــذه الحـــركات نطقاً على لسان الطفل في بداية عهده بالحياة هي الضمة ، وذلـــك حين يبكي قائلاً ما يقارب صوت الحرف الإنجليزي [o] وبطبيعة الحال فـــإن الطفـــل في بداية عهده في هذه الدنيا لا يمتلك جهازاً نطقياً مكتمل العضلات والفكـــوك والأســـنان والأضراس التي تسهم جميعاً بلا شك في إتمام عملية النطق الســـليم ، وبذلـــك تكون الضمة هي أخف الحركات عند الطفل العربي وغيره من أطفـــال العالم هذه نتيجة معاكسة تماماً اعتمد عليه هذا النمط من التحليل من نتائج دراسات خارج النص موضوع التناول الذي يجب أن تستمد منه وحده ، وليس من غيره الحقائق تستمد منها وحدها بعناصرها المختلفة المضامين الدلالية التي قصد إليها ، وهناك مزلق آخر خطير ناتج عن الاعتماد على نتائج النصوص الخارجية ، وذلك باللجوء إلى تحليل لغة النص القرآني الكريم بما شمل من آيات وصور ، ثم الحك على نتائج هذا التحليل الذي اتخذ الآيات والصور بأنها أكثر أو أقل تردداً عـــلى لسان العربي مساوين في ذلك بين لغة الشعر التي صاغها الشعراء ، وبين لغة القرآن التي نزلت من عند الله ، فكأن آيات القرآن الكريم قد بثها ناطق عربي إلى متـــلقين آخـــرين ، وهذا الأمر ليس صحيحاً بالرغم من أن محمدﷺ هو أول بشري نطق هذا النص ، لكن الحقيقة أن الله أول من أنزله على جبريل ، وجبريل ألقـــاه على محمد كما هو بهذه الصياغة العربية المبينة، وتلك آفة كبرى من آفات الاســـتعانة بمناهج ووسائل تحليل لا تتناسب مع بعض القضايا التي تتعلق بالتراث العربي .

وارتبطت في البحث العروضي المعاصر قضية النبر في الشعر جذرياً بقضية النبر في اللغة . وقد التفت بعض اللغويين العرب المعاصرين إلى قضية النبر في اللغة ، وفتح ذلك أفقاً جديداً ذا غنى كامن ، إلا أن دراسة النبر اللغوي لم تصل حداً من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً آمناً في محاولة اكتشاف النبر في الشعر ، ودوره في صنع الإيقاع .

وتدين دراسة النبر لجهود د. إبراهيم أنيس في تحليل النبر اللغوي ، وجهود د. مندور في تحليل النبر الشعري ، لكن الناقد الدكتور محمد النويهي هو الذي اتخذ جهود د. أنيس منطلقاً ، لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة عالية من الشمول .

أما جهود د. مندور كما هي منشورة ، فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزها ، وقد فرضت هذه الحدود ، إلى حدٍ كبير طبيعة نظام الخليل ومعطياته النظرية . أما بين المستشرقين فيبدو أن " جويار " و " فايل " أنتجا أهم الدراسات للنبر الشعري .

ففي دراسته ، ذات الطابع المنهجي المتميز حاول د. شكري عياد استعراض جهود الدارسين المذكورين ، عدا " فايل " ، وناقشها بقدرة تحليلية ، وبموضوعية تستحق الثناء [1] .

رأى د. كمال أبو ديب إن معرفتنا بوجود النبر اللغوي بحد ذاتها معرفة قيّمة،وقد تساعد على مناقشة النبز الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للأول.

ودراسة النبر الشعري ذاتها قد تساعد في الواقع على فهم كثير من خصائص النبر اللغوي عن طريق الاستنتاج وتحليل الأمثلة والقياس . كما رأى أن النبر اللغوي في اللغات التي يتحدد نبرها اللغوي بدقة كبيرة ، كالإنكليزية والفارسية ، التي لا يتحد فيهما بالنبر الشعري اتحاداً كاملاً . بمعنى أن النبر

([1]) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٢٩ ـ ٨٧ .

الشـــعري له خصائصـــه المميـــزة ذات العلاقة الجدلية مع النبر اللغوي ، وأدت التجارب التي قام بها د. كمال أبو ديب على الشعر الفارسي ، بمساعدة زملاء له ، إلى نتيجة هي أن النبر الشعري قد يتفق مع النبر اللغوي ، وقد يتجاوزه .

ومـــع أن النبر اللغوي أحياناً تكون له الأولوية ، حيث يفترض في كلمة ما حصـــول نبر شعري ، إذا كان موقع النبر الشعري يخالف موقع النبر اللغوي في الكـــلمة ، ومع أن النبر اللغوي قد يؤدي إلى انتقال النبر الشعري إلى مقطع غير المقطـــع الـــذي ينبغي شعرياً أن يقع عليه النبر ، فإن النتيجة الأهم هي أن النبر اللغوي ، والنبر الشعري [يقعان في المكان نفسه] في أغلب الحالات .

إذا قـــرر الآن أن قوانين النبر الشعري المطبقة في التجارب صيغت على أســـاس إيقـــاعي ، ولم تستق وجودها من النبر اللغوي ، أمكن القول : إن دراسة النبر الشعري قد تضيء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي (١) .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٢٨٩ .

[٢] آليات القياس الجديدة ووحداته:

المقاطع:

وضــع الخليل مجموعة وحدات صوتية أساساً لنظامه في العروض . ولقد بناها معتمداً على المفهوم الصوتي الذي كان شائعاً ومستعملاً في النحو والصرف واللغة ، وذلك هو مفهوم الحركة والسكون ، فجعل السبب الخفيف متحركاً وساكناً ، والســبب الثقيل متحركين ، والوتد المجموع متحركين وساكناً ، والوتد المفروق متحركاً وساكناً ومتحركاً ، والفاصلة الصغرى ثلاثة متحركات وساكناً ، والفاصلة الكبرى أربعة متحركات وساكناً .

ولقــد شــاع فــي الدراسات العروضية الحديثة استعمال المفاهيم الصوتية المســتقاة من علم الأصوات Phonetic والأصوات الوظيفية Phonology ، وعد بعــض الدارسين المعاصرين خلو العروض من تلك المفاهيم نقصاً ، واستخلصوا مجموعة نتائج بعدمقارنتهم الأساس الصوتي لعروض الخليل بهذه الأسس الجديدة.

ويلاحــظ أن الخــليل - كغيــره من اللغويين والنحاة - أغفل الحديث عن الصوائت الطويلة حين تحدث عن الحركة ، وذلك حين اقتصر فيها على الفتحة ، والضــمة ، والكسرة . بينما لم يقتصر - حين تحدث عن السكون - على الحرف غيــر المتبوع بحركة ، بل أدخل ضمنه ألف المد وواوه وياءه ، فالساكن عنده إمّا أن يكــون صــحيحاً [صامتاً عند المحدثين] أو ليّناً . ومن المعلوم أن مجموعة قواعــد صــوتية قد بُنِيت على هذا الأساس ، منها كسر الساكن الأول حين التقائه بآخر إذا كان صحيحاً ، وحذفه إذا كان ليناً [١] .

عــلى أن الخليل - كغيره من النحاة واللغويين - حين تحدث عن الحروف المــتحركة ، لــم يميــز فيها بين نوعين من الأصوات ، هما الأصوات الصامتة والأصــوات الصــائتة . فقد عد الحرف صالحاً لأن يتحرك بالفتحة أو الضمة أو

---

(١) انظر محمد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، ص ٦٥ .

الكســرة ، وعدّ من ثمّ ما كان من هذا القبيل متحركاً . بينما يفرق المحدثون فيها بين الصامت والصائت ، على اعتبار الفرق الموجود بينهما ، حيث الصامت " هو الصــوت المجهور أو المهموس الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء ، سواء أكان الاعتراض كاملاً ... أو جزئياً . ويدخل في الأصوات الصامتة تلك الأصوات التي لا يمر الهواء أثناء النطق بها من الفم ، وإنما يمر من الأنــف ، كالــنون والميم ، وكذلك الأصوات التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم ، وإنما يخرج من جانبيه أو أحدهما كاللام " [١] .

والصائت " صوت يتميز بأنه الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق بها أن يمرّ الهواء حراً طليقاً خلال الحلق والفم ، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل،ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقاً من شأنه أن يحدث احتكاكاً مسموعاً"[٢] ، فالحرف المتحرك عند المحدثين صوتان : أولهما صامت ، وثانيهما صائت ،أي أن المحدثيــن لم يعتبروا الحركة صفة للحرف ، بل جعلوها صوتاً مستقلاً . بينما جعــل الخليل - كغيره من اللغويين والنحاة - الحركة صفة ملازمة للحرف ، ولم يميــز فــي الحرف المتحرك بين الصامت والصائت . ولعل هذا ما دفع بالدكتور تمــام حســان إلى أن يقــول : " إن عــلم اللغة الحديث لا يجعل أياً من الصحيح [الصامت] والحركة [الصائت] ملك يمين للآخر ، وإنما هما وحدتان مستقلتان متتابعتان ، لا ترد إحداهما وصفاً للأخرى " [٣] .

ويمكن أن ننظر إلى موقف الخليل والقدماء من مزج الصامت بالصائت في مفهومهــم عــن الحرف المتحرك نظرة أخرى ، وهي النظرة نفسها التي يعتمدها علماء الأصوات الوظيفية ، ذلك أن هؤلاء حين حدّدوا المقاطع في اللغة العربية ،

(١) انظر د. كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، الأصوات ص ٧٥ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣م .

(٢) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .

(٣) انظــر د. تمــام حسان : مناهج البحث في اللغة ص ١٣٩ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٤م .

فرضت عليهم طبيعة عملهم ، وهي دراسة الأصوات في سياقها لا مفصولة عنه ، أن يقرنوا الصامت بالصائت من أجل تحديد أنواع المقاطع المختلفة في العربية ، فتحدثوا عن المقطع القصير المفتوح ، ومثاله باء الجر المكسورة [بِ] ، وعن المتوسط المقفل ، ومثاله أداة الجزم [لَمْ] ، وعن المتوسط المفتوح ، ومثاله [مَا] ، وعن الطويل المقفل ، ومثاله [بَابْ] ، بسكون الباء الأخيرة ، وعن الطويل المزدوج الإقفال ، ومثاله [عَبْدْ] بسكون الباء والدال [1] . وقد اعتبروا المقطع الأول متكوناً من صامت وصائت قصير ، والثاني من صامت وصائت قصير وصامت ، والثالث من صامت وصائت طويل ، والرابع من صامت وصائت طويل وصامت ، والخامس من صامت وصائت قصير وصامتين .

ويلاحظ أنه ليس في العربية وجود لمقطع يبدأ بصائت قصيراً كان أم طويلاً ، كما أنه لا وجود لمقطع يبدأ بصامت غير متبوع بصائت كيفما كان قصيراً أم طويلاً [2] .

ويشير د. تمام حسان [3] إلى مقطع يتكون من صائت قصير وصامت ، ويقيد وجوده [4] بكونه لا يأتي إلا في أول الكلمة . ومن المثال الذي أعطاه لهذا المقطع وهو أداة التعريف [أل] يصح أن نستنتج أن في حديثه عن وجود نوع من المقاطع - يبدأ بصائت - إشارة إلى همزة الوصل [التي يتوصل بها إلى النطق بالساكن] وعلى هذا الفهم نلاحظ أن مثل هذا المقطع كما يوجد في أداة التعريف [أل] يوجد في كل كلمة تبدأ بهمزة وصل ، كـ [ابن ، اسم ، انتقال ، اجتهد] . وقد عاد د. تمام حسان في كتابه " اللغة العربية معناها ومبناها " [5] ، إلى هذا المقطع ، لكنه جعله يتكون من صامت فقط ، فأسقط الصائت القصير الذي أثبته له

(1) انظر د. تمام حسان : مناهج البحث واللغة ص ١٤٥ .

(2) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، ص ٦٧ .

(3) انظر د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ص ١٤١ .

(4) انظر د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ص ١٤٤ .

(5) انظر د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، ص ١٦٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣م ، القاهرة .

في كتابه السابق ، واشترط لهذا الحرف المشكل بالسكون " أن يكون متلواً بحرف متحرك ، وأن يكون في بداية الكلمة ، حتَّى يصدق عليه أنه حين يمتنع الابتداء به ، تسبقه همزة الوصل " (١) ، ومنه أن يكون في العربية مقطع يبدأ بصائت ، وإذا كان قدم مقطعاً آخر يتكون من صامت فقط ، فإنه جعله يعتمد على همزة الوصل فـــي بدايـــة الكلام ، أو على الصائت قبله في الكلمة التي تسبقه في وسط الكلام . على أن د. كمال بشر ، في بحثه عن همزة الوصل (٢) يعد همزة الوصل نوعاً من التحريك الذي يسهل عملية النطق بالساكن ، وهذا التحريك في رأيه قد يختلط على بعض الناس ، فيظنونه همزة .

ويـــبدو أن اللغويين العرب قد وقعوا في هذا الوهم ، ولكنهم لما أدركوا أن صـــفات هـــذا " الصـــوت " تختلف عن صفات ما سموه " همزة قطع " دعوا هذا الصـــوت الأول [همزة وصل] ، إشارة إلى خاصة من خواصها وهي وصل ما بعدهـــا بما قبلها عند سقوطها . ويفضِّل د. كمال بشر تسمية هذا " الصوت " الذي اعتبره القدماء همزة بـــ " الصُّوَيْت " (٣) .

ويعتـــبر أن هذا " الصويت " ليس حركة ، وليس جزءاً من نظام الحركات في العربية،ويستنتج أن هذا الاعتبار يستتبع وجود عنصرٍ مقطعيٍ في اللغة العربية غير مألوف للدارسين حتى هذه اللحظة،يتكون من صائت قصير وصامت(٤).

وبالـــرغم من جهد د. كمال بشر المبني على بحث علمي رصين وأصيل، فهذا الصويت ليس إلا همزة ، ومن ثم تكون الكلمة المبدوءة بمثل هذه الهمزة تبدأ بمقطع متوسط مقفل [صامت + صائت قصير + صامت] (٥).

(١) انظر د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، ص ١٦٩.

(٢) د. كمـــال محمد بشر : دراسات في علم اللغة العام ، القسم الأول ، ص ١٣٥ ـ ١٧٥ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م .

(٣) انظر السابق نفسه ، ص ١٤٤ .

(٤) انظر د. كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة العام ، القسم الأول ، ص ١٦٤ .

(٥) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ،ص ١٦٨ الهامش .

واتجهت بعض الدراسات إلى البحث في أسس الأوزان العربية وطبيعتها،وقد بدأ المستشرقون هذه المحاولات فحللوا الأوزان العربية في ضوء مفهوم المقطع (١) .

وتابعهم في ذلك بعض الدارسين العرب،مثل: د.إبراهيم أنيس(٢) ، و د. عبد الله الطيب (٣)،و د.شكري عياد (٤)،و د.محمد العياشي(٥)،و زكي عبد الملك (٦) .

وحـــاول بعضهم أن يفرض على الأوزان العربية التفاعيل المصطلح عليها فـــي بعـــض اللغات الأوربية (٧) . وأقحم بعضهم على الشعر العربي ما لا يتفق وطبيعة اللغة العربية،إذ جعل للنبر في الأوزان وظيفة أساسية ، كما فعل "فايل" (٨) ، وتابع هذا الاتجاه بعض العرب ، على تفاوت بينهم في تقدير وظيفة النبر .

ومن هؤلاء :

د. " محمد مندور " (٩) ، و د. " محمد النويهي " (١٠) ، و د. " محمد عوني

(١) Wright, Willian, Agrammar of the Aralic Language, the University Press, Combridge, ١٩٦٧, ٤ th . Part, P.٣٦١ .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر .

(٣) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - دار الفكر - بيروت - ط٢ - ١٩٧٠م .

(٤) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي .

(٥) انظر : محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي .

(٦) Zaki . N. Abdel – Malek, Towards a New theory of Arabic prsody . مجلة اللسان العربي ، الرباط مجلد ١٦ ، ج١ ، ١٩٧٨م ، مجلد ١٨ ، ج١ ، ١٩٨٠م ، مجلد ١٩ ، ج١ ، ١٩٨٢م .

(٧) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٢ وما بعدها .

(٨) W.Weil, in : Encyclopedia of Islam, London , ١٩٦٠, Arud.

(٩) انظر د. محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٥٦ وما بعدها ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٣ ، د.ت .

(١٠) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧١م .

عبد الرؤوف " [١] ، و د. " كمال أبو ديب " [٢] . أمَّا د. " إبراهيم أنيس " فقد أراد أن يجعل لنغمة المقطع وظيفة أساسية في الأوزان العربية " [٣] .

وأراد " جويـار " أن يقحـم عـلى الأوزان العربية بعض نظم الموسيقى [بالمعـنى العـام] ، فقسم كل وزن إلى مقادير [مازورات] متساوية الزمن ، وافتراض سكنات لكل منها قيمة زمنية ...... إلخ [٤] .

وتشبه محاولة " جويار " إلى حد ما محاولة " محمد العياشي " ، فقد حاول كذلك أن يفرض على الأوزان العربية بعض مبادئ الموسيقى [بالمعنى العام] ، فحلل الأوزان إلى عناصر ثقيلة " " وعناصر خفيفة " مْ " ، وغير ذلك . وقد كان وفيّـاً لتصور مسبق أكثر من وفائه لواقع الشعر حتى إن كثيراً من الأوزان التي مارسـها الشـعراء قـروناً كثيرة ، ومازالوا ، هي في نظره " تحريف " لأوزان أصـلية يرى أنها كانت قائمة في الشعر الجاهلي ، بل يرى أن كل الناس يخطئون فـي أداء الإيقاع الشعري . ولكن كتاب " العياشي " لا يخلو من محاولة لتصحيح بعض مفاهيم العروض التقليدي [٥] .

أما " زكي عبد الملك "فقد اتبع منهجاً منظماً في دراسته: **Towards a New Theory of Arabic Prosody** ، وحـاول بهذا المنهج أن يصل إلى المبادئ التي تحكم العلاقات بين التفاعيل ، وأن يفسر بعض الظواهر العروضية ، مثل الزحاف والعلل ، وشيوع بعض الأوزان وندرة بعضها ، وإيثار التفاعيل [السباعية] على الـتفاعيل [الخماسـية] فـي تكويـن الأوزان ، وإهمال بعض التكوينات الممكنة واستعمال بعضها الآخر [٦] .

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف .
(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي .
(٣) انظـر د. إبـراهيم أنيس : عناصر الموسيقى في الشعر العربي ، مجلة الشعر ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦م .
(٤) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي .
(٥) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي .
(٦) Zaki. N. Abdel –Malik, Towards a New Theory .

ولكـــن دراســـته جاءت موازية لعمل " الخليل " حين افترض صيغاً أصلية اشتقت منها التفاعيل [فاعولاتن - فاعولن] ، وحين تركزت نظريته في الأوزان الـــتامة دون المجـــزوءات والمشطورات والمنهوكات ، [بعض هذه لا يتفق مع بعـــض المـــبادئ التي توصل إليها ، كمبدأ المعاودة أو الترديد الذي جعله أساساً للعلاقات بين التفاعيل] ، وحين عدّ بعض الأوزان [المنسرح] صورة مشتقة من وزن آخر [مستفعلن فاعلن مستفعلن] ؛ لأن الوزن الأول لم يتسق مع نظريته .

وبعـــض النتائج التي انتهى إليها الباحث يحتاج إلى مناقشة ، كنظريته في الـــزحاف والعـــلل ، أمـــا كـــتابا " د. إبراهيم أنيس " و د. " شكري عياد " فهما دراســـتان رائدتـــان . والمنهج الذي تنهجه كل منهما أقرب إلى التفكير العلمي ، والمجال الذي خاضته الدراستان أوسع من المجال الذي جال فيه عروض الخليل ، فهما تحاولان دراسة " موسيقى الشعر " لا " عروضه " فحسب [1] .

لكل ما تقدم ، يصبح الاعتماد على مفهوم الحركة والسكون ، من أجل بناء نظام للمقاطع في اللغة العربية غير ممتنع ، كل ما هناك أن السكون بمفهومه عند القدمـــاء يعـــبر عن السكون كما هو عند المحدثين ، ويعبر عن الجزء الثاني من الحـــركة الطويـــلة وهو المد . فالمقطع القصير المفتوح [ب] عند المحدثين يقابل الحـــرف المـــتحرك عند القدماء ، والمقطع المتوسط المقفل [لَمْ] عند المحدثين يقـــابل المتحرك والساكن الصحيح عند القدماء ، والمقطع المتوسط المفتوح [مَا] عـــند المحدثين يقابل المتحرك المتبوع بمدّ عند القدماء ، والمقطع الطويل المقفل [بَـــابْ] عند المحدثين يقابل المتحرك المتبوع بمدّ وصحيح ساكن عند القدماء ، والمقطـــع الطويل المزدوج الإقفال [عَبْدْ] عند المحدثين يقابل المتحرك المتبوع بساكنين صحيحين عند القدماء .

عـــلى أن مفهوم محدثي اللغويين عن الفتح والإغلاق يصح اعتباره تطويراً لمـــا قـــام به الخليل في القافية ، حيث القافية المطلقة عنده تلك التي انتهت بمدّ ،

---

(1) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ١٣ .

والقافيــة المقيــدة تلك التي انتهت بساكن ، فهو هنا يفرق بين الساكن والمدّ . ولا فرق بين الوصفين ، فالفتح يقابل الإطلاق ، والإغلاق يقابل التقييد (١) .

وإذا كان ضم الخليل للمد إلى السكون – وصنيعه في ذلك صنيع غيره من النحاة واللغويين – هو الذي جعل السبب الخفيف موزعاً على نوعين من المقاطع عــند المحدثيــن [هما المتوسط المقفل والمتوسط المفتوح] ، فإنه هو الذي جعل المقطع الثاني من التركيبة التي تقابل الوتد المجموع ، والمقطع الأول من التركيبة الــتي تقــابل الوتــد المفــروق ، يتوزعان على النوعين نفسهما من المقاطع عند المحدثين .

وبالإضــافة إلى هذا التوزع المبني على اختلاف نظرة القدماء إلى السكون عــن نظــرة المحدثين إليه ، نلاحظ أن الخليل جمع في السبب الثقيل مقطعين من جــنس واحــد هــو القصير المفتوح ، وفي الوتدين المجموع والمفروق مقطعين مختــلفين [في المجموع قصير مفتوح ومتوسط مقفل (أَ + لَمْ) أو قصير مفتوح ومتوسط مفتوح (أَ + لا) ، وفي المفروق متوسط مقفل وقصير مفتوح (ظَهْ + رِ) ، أو متوســط مفتوح وقصير مفتوح (فَا + لَ)] . وهذا الجمع راجع إلى وظيفة السبب الثقيل والوتدين المجموع والمفروق في التفاعيل والبحور .

ونحــن نعلم أن الأوتاد عند الخليل لا يصيبها التغير المعروف بالزحاف ، وأن السبب الثقيل يصيبه في الكامل الإضمار ، وهو تسكين لا حذف ، وفي الوافر العصب ، وهو تسكين لا حذف أيضاً . أما الوقص في الكامل والعقل في الوافر ، وينتج عنهما حذف متحرك السبب الثقيل ، فمن النادر جداً حدوثهما ، ولذلك جعل الخليل أولهما صالحاً ، وثانيهما قبيحاً .

ومــن هــنا يتضــح أن السبب الثقيل والوتد [مجموعاً ومفروقاً] يمثلان وحدتين صوتيتين أساسيتين ، يؤدي تغييرهما بالحذف إلى تغيير الأساس الإيقاعي للتفعيــلة والــبحر . ولعــل هــذه الصفة فيهما [وهي كونهما وحدتين صوتيتين

---

(١) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ص ٧٢ .

أساسيتين] هي التي خولت للخليل أن يعتبرهما قسمين مستقلين ويجعلهما متكونين من أكثر من حرف متحرك [أي أكثر من مقطع لغوي] .

وإذا كـــان الخليل في رأي الدكتور محمد مندور لم يهتم بالمقطع أو لم يهتدِ إليـــه [١] ، فإن ذلك ليس راجعاً إلى طبيعة الكتابة العربية التي تهمل الصوائت أو إلى غلـــبة الصوامت فيها على الصوائت [٢] كما ظهر له ، بل لأن الخليل لم يكن محـــتاجاً إلى المقطع في العروض لسببين : أولهما أن المتحرك والساكن - وهما المفهومـــان الصوتيان المستعملان على وقته في الصرف واللغة والنحو - قدَّما له عـــا هـــو فـــي حاجة إليه لوصف الأساس الإيقاعي للشعر العربي . وثانيهما أن الأســـباب والأوتـــاد ، وهـــي الوحـــدات الصوتية التي بناها الخليل من المتحرك والساكن ، أقدر على وصف ذلك الأساس ، وأسلم من الناحية الوظيفية .

إذن كيـــف تـــراءى للدكتور شكري محمد عياد أن الأسباب والأوتاد غير صـــالحة لتحليل الأصوات اللغوية [٣] ، فجعل من غير الممكن أن تُستعمل لتحليل كـــلمات مـــثل [إليـــه - امـــتد - استقام] [٤] . فنحن نعلم أن الخليل لم يزعم أن الأسباب والأوتاد تصلح لتحليل الأصوات اللغوية عموماً ، وكل ما فعل أن جعلها وحدات صوتية في إيقاع الشعر لا في النثر ، وذلك بلغة العصر يعني أنها وحدات وظيفية في مستوى كلامي بعينه هو الشعر [٥] .

وهـــذا الاخـــتلاف بيـــن مفهوم المحدثين لطبيعة الأصوات واصطلاحاتهم الجديـــدة ، وبيـــن ما عرفه الخليل هو الذي فتح باب النقد والاستدراك على نظام الخليل العروضي الذي بُنِيَ على الساكن والمتحرك .

(١) انظر د. محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص ٢٣٤ .
(٢) انظر السابق نفسه : ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
(٣) انظر شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٠ .
(٤) انظر السابق نفسه ص ٣١ .
(٥) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ص ٧٦ .

والحقيقة أن السكون والحركة مصطلحات عروضية وهي بالفعل البنيات الأساسية لمكونات اللغة غير أنا نعني في العروض بالمتحرك الحرف المتحرك ، وبالساكن الحرف الساكن أو الصامت ، وهي وحدات مشتركة بين علم العروض وبنيات اللغة .

وقد رأى الدكتور شكري عياد كذلك أن اعتماد المحدثين على المقاطع أنسب لكونها أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل [١] ، وهذه نتيجة مبنية على مقدمته السابقة .

وإذا تأكد أن الأسباب والأوتاد وحدات وظيفية في إيقاع التفاعيل التي تكون البحر ، يبدو أنها الأنسب والأصلح لتحليل الشعر . أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموماً شعراً كان الكلام أم نثراً . فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة .

وقد مال الدكتور عبد الله الطيب إلى عدم صلاحية المقاطع لتوضيح الشعر[٢] ، واعتبر في الأوتاد والفواصل بياناً نغمياً لا تبرزه المقاطع [٣] ، واعتبر طريقة القدماء من ثمّ أقدر من طريقة الذين يعتمدون المقاطع [٤] إلا في الإيقاع ضربان لها أبعاد زمنية لا تصفها المقاطع إلاّ وصفاً تقريبياً يُجَاءُ به في معرض التعليم من أجل التيسير والتبسيط وليست المراد به خَلْق التحليل والاستقصاء [٥] .

وقد وصف الدكتور كمال أبو ديب في بحثه : " في البنية الإيقاعية للشعر العربي " [٦] رأى د. مندور بالقصور ، وليس بالخطأ الكلي ، فليس هناك من شك في أن تمييزه الأساسي بين الصائت والصامت تمييز مُجْدٍ : لكن استعماله للتمييز

(١) د. شكري عياد : موسيقى الشعر .

(٢) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد ٨١٣ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٨١٥ .

(٤) انظر السابق نفسه ص ٨١٠ .

(٥) انظر السابق نفسه ص ٨٠٩ .

(٦) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٢٠٠ .

لا يقـود إلى نتائج دقيقة . لقد أزهر د. كمال أبو ديب أن للحروف الصامتة أهمية قصـوى في إيقاع الشعر العربي ، لكن هذه المصوتات لا توجد منعزلة في حالة فراغ عن المَصَوّتات الصائتة .

والمصوت الصامت في الإيقاع الشعرى العربي يلعب دورين مختلفين ، تبعاً لكونـه مرتـبطاً بمَصُوّت صائت قصير [الفتحة ، الضمة ، الكسرة] أو بصائت طويل [الألف ، الواو ، الياء ، (ساكنة)] ، أو بالسكون .

وهـذا الـتمييز بيـن حـالات الصامت جذري في أهميته ؛ إذ إن القاعدة الأساسـية لـنظرية التجاوب الإيقاعي ، التي قدمها في بحثه ، تقرر أن وحدتين إيقاعيـتين تـتجاوبان إذا بقى عدد المتحركات فيهما واحداً وبقى اتجاه العلاقة بين النوى واحداً بحيث يظل التتابع [-- ٥] في موضعين متناظرين .

وحيـن تذكـر كلمة المتحركات في بحثه يقصد في الواقع حالة من حالات المصَوّت الصامت ، هي كونه مرتبطاً بصائت قصير [بَ ، بُ ، بِ] .

أما في الحالتين الأخريين ، فللصامت دور مختلف جذرياً في إيقاع الشعر ، وتأثير ارتباط المُصَوِّت بالسكون على التركيب الصوتي للغة تأثير مهم ، ذلك أن الصامت في هذه الحالة لا يشكل مقطعاً بنفسه ، وإنما يفرض طريقة تجمع مقطعية جديـدة عـلى الكلمة ، يصبح هو فيها جزءاً من مقطع آخر مكونه الأول صامت آخـر مرتبط بصائت قصير في الكلمة " ضَرَبَ " مثلاً ، يشكل الصامت [ض + الحـركة] مقطعـاً مسـتقلاً قصـيراً ، وكذلك يفعل الصامت [ر + الحركة] ، والصامت [ب + الحركة] ، لكن تحول الصامت [ر] عن ارتباطه بالحركة إلى ارتـباط بالسـكون [رْ] (الكـلمة " ضَرْبٌ ") يغير التركيب المقطعي للكلمة ، فيخـتفي مـنها المقطع [ر + ...] لينضم الصامت [ر] إلى الصامت [ض + الحـركة] ، مشـكلين مقطعاً جديداً هو [ضَرْ] وهو مقطع طويل . وباستعمال مصـطلحات مـاس يمكن وصف هذا المقطع الجديد بأنه طويل بالوضع [بحسب موقعه] ، وليس طويلاً بالطبيعة ؛ لأن صائته قصير .

ويستقي هذا المقطع طوله ، تماماً كما يحدث في المقاطع اليونانية القصيرة الصـــائتة حين تصبح طويلة بالوضع : أي لأن بين صائت المقطع [الفتحة على الــ (ض)] وبين الصائت التالي له أكثر من صامت واحد : [الراء] الساكنة ثم [الياء] التي يأتي بعدها الصائت الثاني .

ويلعب التنوين في العربية دور الصائت تماماً ، ولقد أدرك الخليل بعبقرية مدهشـــة هذه الحقيقة الجذرية حين وضع نظامه العروضي ، لكن ثمة خرقاً واسعاً بين العربية واليونانية ، يتمثل في كون اليونانية تهمل ، حسب تحديد ماس ، دور عدد الصوامت في المقطع [إذا كان الصائت نفسه طويلاً] ، وعدد الصوامت في المقطع في حالة معينة من حالات كون الصائت قصيراً .

والعربية ، على العكس ، لا تهمل عدد الصوامت أو طبيعتها ، سواء أكان الصائت نفسه قصيراً أم طويلاً ؛ إذ إن لكل عنصر صوتي في العربية دوراً يلعبه في تشكيل الإيقاع الشعري [1] .

وقســم الدارسون بحور الشعر إلى ثلاث مجموعات نظرية بالاعتماد على عدد المقاطع المكوّنة لكلّ مجموعة :

مجموعـــة الكــامل والوافــر الــتي يقوم كل بحر منها على ٣٠ مقطعاً ، ومجموعـــة الطويـــل والبســيط والمديــد ويقوم كل بحر منها على ٢٨ مقطعاً ، ومجموعة بقيّة البحور التي لا يتجاوز أي بحر منها ٢٤ مقطعاً [2] .

وصـــنفت المقاطع إلى طويل وقصير ومتماد ، كما قسمت تقسيماً آخر إلى مفـــتوحة ومغلقة ليتم استثمار أثر هذا التصنيف في استنتاج دلالات أو قيم تعبيرية أو توظيفها وظائف متعددة وفقاً لنوع الدراسة .

---

(١) انظـــر د. كمـــال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ٢٠٠ .

(٢) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢١ .

النبـــر:

إن الــتقطيع ، أو مـــا يتصـــل به من شعور بإمكانية إيقاع النبر على ذلك الموقـــع الـــذي يفترض النظام الوزني إيقاعه عليه ، حتى ولو لم يكن لذلك النبر وجـــود فعـــلى في النص الشعري - هذا كله لا يعني مطلقاً التسوية بين العنصر المنـــبور والعنصر غير المنبور ، بل على العكس من ذلك ، لا يقنع التقطيع بأن يمنح المتلقي شعوراً بالمكان الذي يفترض نبره ، بل ويبرز عدم وجود ذلك النبر إن لم يكن له وجود ، فهو - إذن - لا يطرح نفسه - بالنسبة إلى المتلقي العصري والأهم من ذلك بالنسبة إلى المتلقي الناضج - بحسبانه نصاً ، بل هو يصنع قاعدة لتلقي النص ، يمكن على أساسها استقبال ذلك النص باعتباره تطبيقاً أو خضوعاً - فـــي ذات الوقـــت - لضوابط معينة ، أو لنقل باعتباره مراوحة بين المتكرر واللا متكرر في توترهما المتبادل [1] .

أما الحديث عن النبر في الشعر الحر بوجه خاص فيعد " د. النويهي " أول وأشهر من خاض فيه ، فقد تنبأ بأن الشعر الحر يتجه إلى نبذ الأساس الكمي الذي ورثـــه عـــن الشـــعر القديم ، وأنه سوف يتخذ النبر أساساً جديداً ، وهو لا يكتفي بالتنـــبؤ ، بل يؤيد هذا التحول تأييداً قوياً ، ويدعو الشعراء بإلحاح إلى حث الخطأ لتحقيق التحول الذي يرى فيه خيراً كثيراً للشعر العربي .

وينتقد " د. النويهي " الشعر الحر بالرغم من إمكانياته التي أكدها من قبل ؛ لأنـــه سيظل محتفظاً بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتوبه ، وذلك لأن التفعيلة تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف وبأنواع معينة من المقاطع .

والعيـــب فـــي رأيـــه ليس في طبيعة اللغة العربية ، بل في طبيعة النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة ، ثم يقترح الباحث نظاماً إيقاعياً آخر هو نظام النبر على المقاطع ، وميزته الأولى في رأيه أنه أكثر مرونة ومطاوعة ،

---

(1) انظر تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تأليف يوري لوتمان ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ص ٧٥ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤م .

وأقل انضباطاً وصرامة وتحدداً ، كما أنه أخف بروزاً وأقدر على تنغيم الموسيقى ، ثم إن بساطته الأساسية وعدم اضطراره إلى التقيد بعدد كبير من الترتيبات المضبوطة يسمحان له بمجالات أوسع من التنويع الإيقاعي . وأصحاب النظام النبري يبيحون فيه المخالفة ويستحسنونها ، حتى في تطبيق أساسه النبري . والذين يجيدون القراءة منهم يتحاشون جهدهم لإبراز هيكله الإيقاعي الأساسي .

ولكل هذه الأسباب فهي عند الباحث أكثر مرونة وتنوعاً من النظام التفعيلي في شعرنا بالرغم مما فيه من زحافات وعلل .

ويقرر " د. النويهي " - بناء على رأيه في نبر اللغة العربية - أن طبيعة اللغة العربية لا تأبى إدخال نظام إيقاعي نبري - في الشعر ، فذلك يؤدي إلى استثمار إمكانيات موجودة في اللغة ، وإن كانت قد ظلت مهملة غير مستثمرة . وقد تحقق النظام النبري بالفعل في بعض الأغاني العامية التي خرجت خروجاً كاملاً أو جزئياً على النظام العروضي الكمي .

وشعراء الفصحى يستطيعون ذلك وإن كانوا يحتاجون إلى جهد أكبر في وضع نظامها النبري ، ويحتاج قراؤهم إلى جهد أكبر في التقاطه وتتبعه ؛ لأن مؤلفي الأغاني وسامعيهم يعتمدون على التلحين الموسيقى في توضيح النبر وبيان توزيعه [1] .

وفي موضع آخر عاد " د. النويهي " يقارن بين النبر عند القدماء والنبر عند المعاصرين ويرجح أن القدماء كانوا يقرأون الشعر قراءة عروضية رتيبة لا يظهر فيها نظام النبر ، أما في العصر الحديث فقرّاء الشعر يدخلون على كلماته نظام النبر الذي يطبقونه على كلامهم .

وظهور نظام النبر في قراءتنا اليوم للشعر هو من أهم العوامل التي دفعت شعراء الشعر الحر إلى التنويع الإيقاعي بالإكثار من الزحاف ، والمخالفة بين الأضرب ،وتجزئة التفعيلة بين بيتين ، وتحويل " فعلن " إلى " فاعل " في الخبب".

([1])انظر د. محمد النويهي:قضية الشعر الجديد ص٢٣١ :٢٤٥ ، ط٢، بالقاهرة، سنة ١٩٧١م.

وبحـــر الخبب كما يقول الباحث أشد البحور ارتباطاً بنظام النبر ، حتى أن النظام النبري فيه يطغى على النظام الكمي ، ولكن الإيقاع النبري فيه يطغى على النظام الكمي،ولكن الإيقاع النبري ليس خاصاً بالخبب فهناك بحور أخرى لا تخلو منه،ولاسيما الرجز حين يستعمله شعراء الشعر الحر ويكثرون فيه من الزحاف(١).

وقد خالف " د. النويهي " في موقفه هذا كل الذين تعرضوا لموضوع النبر في الشعر الحر ومنهم :" د. عز الدين إسماعيل " (٢) ، و " د. شكري عياد " (٣) ، و " د. عوني عبد الرؤوف " (٤) ، و " د. كمال أبو ديب " (٥) .

وقـــد اســـتند كل منهم في موقفه من قضية النبر في الشعر الحر إلى رأيه حول النبر في اللغة العربية ، وأنهم الحجج التي استندوا إليها :

[١] أن النبر في اللغة العربية ليس جوهرياً ، أو إذا استعملنا مصطلح علم الأصوات - ليس عنصراً " فونيمياً " فتغييره لا يؤثر في معنى الكلمة .

[٢] وأنـــه يختـــلف باخـــتلاف اللهجات وكيفيات الأداء ، فليست له قاعدة مطردة ثابتة تحدد موقعه في الكلمة .

ولهذا وذاك لا يمكن أن يصبح أساساً للوزن في الشعر العربي [سواء في ذلك الشعر العمودي والشعر الحر] .

ولكن " د. أبو ديب " له تصور آخر للنبر في الشعر العربي ، وعلى أساس هذا التصور يخالف " د. النويهي " (٦) . وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر ؛ لأن وجوده لم يدرك أصلاً إلا في العصر الحديث .

(١) انظر د. النويهي : قضية الشعر الجديد ص ٣٢٤ - ٣٢٥ .
(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٨٥ ، القاهرة سنة ١٩٧٨م .
(٣) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٤٧ ، ٤٨ وما بعدها .
(٤) انظر د. عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي ص ٣٣ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٨٤ .
(٥) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٨ - ١٣ .
(٦) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي ، وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

ومع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر في اللغة العربية ، وهناك - عديد من المحاولات التي بذلت في هذا الإطار ، فقد استطاع د. إبراهيم أنيس أن يستخلص عدداً من القواعد العامة بشأن مواقع النبر في العربية ، من قراءة قراء القرآن في مصر ، وبدأ آخرون في استكمال هذه القواعد مع البحث عن ارتباط النبر بالدلالة في العربية ، وقد جمع الدكتور أحمد مختار عمر عدداً من الشواهد التي تشير إلى ذلك منها :

١ - *كريم الخلق - كريمو الخلق .*

فنحن نفترض أن التمييز بينهما كان بوضع النبر مع الفرد على المقطع الأول ومع الجمع على المقطع الثالث .

٢ - *ليلى - ليلاء .*

فنحن نفترض أن التمييز - عند من لا يهمز من العرب ، ومنهم قريش - كان عن طريق النبر هكذا ليلى – ليلاء .

٣ - *فرح (صفة) - فرح (فعل) .*

فنحن نفترض أن التمييز بينهما كان عن طريق نبر الصفة على المقطع الأول ، والفعل على الثاني ...

٤ - *كلمات من المشترك اللفظي .*

وهي التي تتفق في لفظها وتختلف في معناها " [١] .

ويذهب الدكتور كمال أبو ديب إلى إعطاء النبر أهمية أكبر في الكلمات العربية ؛ إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنوياً ، وهو يعتمد في ذلك على وجود [الجذر] في المشتقات العربية ، هذا الجذر - في رأيه - مائع لا يحمل نبراً محدداً ، أما الزيادات التي تلحق بهذا الجذر ، فهي حاملة النبر ، وهي في الوقت نفسه حاملة الدلالة ، فالفعل [قتل] - مثلاً - لا يحمل نبراً محدداً قبل أن يدخل في

([١]) انظر د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ص ٢١٠ - ٢١١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦م .

السياق ، فإذا اشتققنا منه اسم الفاعل [قاتل] صار لدينا عنصر جديد صوتياً ومعنوياً ، هو الألف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر [التأكيد] دلالة على أهميته المتميزة عن بقية العناصر [1] .

ورغم أن هذه الفكرة شيقة - كما يقول صاحبها - إلا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها في كتاب الدكتور أبو ديب ، فهو مثلاً - يقترح وضع النبر في [مستقتلن] على القاف وهو عنصر في جذر الكلمة ، وفي [مقتلة] على التاء ، وهو أيضاً عنصر في جذر الكلمة [2] ، كذلك لا تفيد هذه الفكرة إطلاقاً في حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن الدكتور أبو ديب يعود إلى الاهتمام بالتتابع الصوتي للكلمة ويعتبره متفاعلاً مع تأثير العناصر ، بحيث يصبح " النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة " [3] .

غير أنه مما لا شك فيه أن الإطار العام للحالة مفيد ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقنا من ملاحظة موقع البناء الصوتي للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطاً واضحاً بين النبر وبين المعنى ، أو - تحديداً - تأكيد المعنى ، فنحن نميل عادة - في نطقنا - إلى تأكيد المقطع المهم من الكلمة ، المقطع الذي نريده أن يصل إلى السامع أكثر من غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن " النبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيقوي كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعاً قصيراً له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متواليين فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة - ككل - ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد " [4] .

من هذه الإشارات ، يمكننا الاطمئنان إلى أن ثمة وجوداً فيزيقياً - صوتياً ودلالياً للنبر في اللغة العربية .

(1) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ١٩٧ .
(2) انظر السابق نفسه ص ٢٩٨ .
(3) انظر السابق نفسه ص ٣٠٨ .
(4) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٤٩ - ٥٠ ، جان كانتينو : دروس في علم الأصوات العربية ، ص ١٩٤ - ١٩٥ ، ترجمة صالح القرمادي ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦م .

ومـــن الذين رأوا أن النبر عنصر أساسي في وزن الشعر العربي الدكتور محمـــد مـــندور وهو يتردد بين القول بأن الشعر العربي يقوم على أساس النبر لا على أساس الكم ، والقول بأنه يقوم على الكم والنبر معاً .

وفـــي بحر الطويل لاحظ أن النبر الابتدائي في " فعولن " يقع على المقطع الـــثاني ، أي على السبب الخفيف من الوتد المجموع ، ويقع في " **مفاعيلن** " على المقطـــع الـــثاني كذلك ، أي على السبب الخفيف من الوتد المجموع **أيضاً** ، إلى جانب نبر ثانوي [أضعف من النبر الابتدائي] على المقطع الأخير في "**مفاعيلن**"[1].

ويرى الدكتور عوني عبد الرءوف أن الشعر العربي كمي ، ولكنه يرى أن بـــه عنصراً كيفياً أو نبرياً لا يستطيع الشاعر الملتزم بالفصحى أن يتحول عنه . والنبر في التفعيلة العربية منذ أصبح الشعر العربي كمياً حتى الآن يقع دائماً على موضـــع معيـــن من التفعيلة ، وهي المقطع الأخير من الوتد المجموع ، والباحث يســـمى هـــذا الوتد المجموع " جوهر الإيقاع " وهو نبر ورثه الشعر العربي عن الماضـــي ، إذ كـــان الشعر العربي - كما يرى " الدكتور عبد الرءوف " نبرياً في بعض مراحله ، ونبريته هذه جاءته من التأثر بالشعر الآرامي النبري ، لكنه تطور حتى أصبح كمياً نتيجة لقلة الصوائت في اللغة العربية ، ونتيجة للحياة الرتيبة في الجزيرة العربية وما فيها من مظاهر وكائنات [2] .

ويـــرى د. كمال أبو ديب أن الشعر العربي [3] يقوم على نظام إيقاعي ذي أســـس معقدة يلعب التركيب النووي والعلاقة بين النوى والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة أدواراً جوهرية في صياغتها [4] .

(1) انظر د. محمد مندور : مجلة كلية الآداب،جامعة فاروق الأول ، عدد ١ سنة ١٩٤٣ م .
(2) انظر د. عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، القاهرة ١٩٧٦م ، ص ٣٣ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٨٤ .
(3) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ١٥ وما بعدها ، ١٥٩ وما بعدها .
(4) انظر السابق نفسه ص ٥٣٢ وما بعدها .

والنوى في مصطلح الباحث وحدات تشبه الأسباب والأوتاد والفواصل عند القدمـــاء ، وهذه النوى التي يتكون الإيقاع في الشعر العربي من تتابع اثنين منها هي :

فا = – ٥

علن = – – ٥

فعلن = – – – ٥ [١] .

أمـــا النـــبر فيضـــع الباحث قواعده في اللغة العربية دون التفات لما بين الجماعات اللغوية من تباين ، ويسمى قواعده المقترحة " قانوناً " ، وهو يطبق هذا القانون على الكلمات كما يطبقه على الوحدات الإيقاعية ، فمثلاً حين تنتهي الكلمة أو الوحـــدة الإيقاعية بالنواة (– ٥) أو بالنواة (– – ٥) يقع النبر على الجزء الذي يســبق هاتين النواتين مباشرة ، ثم هناك تفاعل بين النبر الشعري والنبر اللغوي، والنــبر عــلى مستوى هذا التفاعل هو مستوى الحيوية الإيقاعية وحصيلة تفاعل المؤثـــرات الآلية والحيوية،المفروضة والنابعة من التجربة الشعرية والانفعالية في القصيدة .

ويحـــدد النـــبر اللغوي كما يفهم من كلام الباحث بتطبيق قواعد النبر على الكلمات ، أما النبر الشعري فبتطبيق هذه القواعد على التفاعيل [٢] . ويورد الكاتب الصـــور الوزنية للبحور المختلفة مشيراً إلى مواضع النبر الشعري والنبر اللغوي في كل بحر [٣] .

ويحـــاول الباحث البرهنة على أن نظام النبر (على النحو الذي بيّنه) كان موجـــوداً في الشعر العربي القديم ، وأن الخليل قد أحس بوجوده . وأن د. محمد طـــارق الكاتب قد استنتج فروضه من [فهم شخصي لأسس عمل الخليل واحتمال

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٥٣ .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٣٣٧ ، ٣٣٨ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٣٣٨ وما بعدها .

اعــتماده عــلى النبر ... وعلى تحليل الظواهر العروضيه والإيقاعية في الشعر العربي ..] [١] .

ومن هذه الظواهر : الخرم والخزم والتراقب والتعاقب [٢] ، وأن تحليلات الكاتب لا تقيم دليلاً مقنعاً على صحة فروضه فهو يرى مثلاً أن القدماء لم يشعروا بنشــوز فــي الأبيات التي أصابها الخرم ، وهذا شيء لم يدلل عليه الكاتب تدليلاً مقنعاً ، بل لعل العكس هو الصحيح ؛ لأن الخزم لم ينتشر في الشعر القديم انتشار غيــره مــن الزحافات والعلل ، ثم لماذا نفترض أن الأبيات في القصيدة يجب أن تكون متساوية أو متشابهة في موسيقاها ؟ أليس من الممكن أن يحتوي العمل الفني على عنصر خارج على النسق ؟ وإذا كان التشابه في النبر يبرر الخزم ، فلماذا لم يدخل إلا التفعيلة الأولى ؟

وممــا ساقه تأييداً لنظريته أن " الخليل " و " ابن عبد ربه " نسبا أبياتاً ذات صــورة وزنيــة واحــدة إلى بحــرين مختلفين ، فمثلاً نسبا أبياتاً منها هذا البيت [ويسميه المؤلف شطراً] إلى " السريع " :

ويحى قتيلا ما له من عقل .

وصورته

– ٥ _ ٥ – – ٥ _ ٥ _ ٥ – – ٥ _ ٥ _ ٥ – ٥

ونســبا أبياتاً أخرى لها الصورة نفسها إلى بحر آخر هو " الرجز " وتفسير ذلــك عــند د. الكاتب أن القسمين وإن اتحدا في الصورة [أي في عدد المقاطع وأنواعهــا وترتيــبها ، فإنهمــا مختــلفان فــي النبر الواقع على بعض المقاطع [خصوصاً في التفعيلة الأخيرة] . فحين يتخذ النبر صورة معينة ينسبه " الخليل " و " ابن عبد ربه "إلى "السريع" ،وحين يتخذ صورة أخرى ينسبانه إلى"الرجز" [٣].

---

(١) انظر السابق نفسه ص ٣٢٨ .

(٢) انظر السابق نفسه ص ٣٢٨ .

(٣) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ١٢١ وما بعدها ، ٤٧٤ .

والحقيقـــة أن الأبيات التي جعلها " الخليل " و " ابن عبد ربه " من السريع جعلها غيرهما من الرجز (١) . فإذا كان النبر في هذه الأبيات هو الذي دفع الخليل إلى القول بأنها من السريع ، فما الذي دفع غيره إلى القول بأنها من الرجز ؟

إن التفسير قد يكون أبسط من ذلك ، فبعض الصور الوزنية يمكن أن ينسب إلى بحرين مختلفين ، فإذا كان للبيت هذه الصورة مثلاً :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والشطر الثاني مثله

فقد يعد من [الرجز] وقد يعد من [الكامل] ، وكذلك الأبيات التي استشهد بها " أبو ديب " . يجعل المستشرق " جويار " موسيقى الشعر العربي قائمة على أســاس الكــم والنــبر معاً ، وبذلك تكون شبيهة بالموسيقى الخالصة [الموسيقى بالمعــنى العــام] .فالبيت العربي في رأيه يتكون من مقادير متساوية ، كل مقدار مــنها يــتكون من أربعة أجزاء متساوية ، يقع على الجزء الأول منها نبر رئيسي وعلى الجزء الثالث نبر ثانوي أقل قوة من النبر الأول ، والجزءان الآخران غير منبورين (٢) .

يعــد المستشــرق " فايل " النبر أساساً لأوزان الشعر العربي ، ويرى أن " الخــليل " نفســه قــد أدرك - ذلك ، وهذا النبر الذي افترضه " فايل " يقع على السبب الذي يدخل في تكوين الوتد ، ولكن الخليل - فيما يرى " فايل " - لم يتمكن من التعبير عنه بشكل مباشر ؛ لأنه لم يعرف مصطلح " النبري " ، ولا مصطلح " المقطــع " ، ولكن نظام الدوائر يشير إلى هذا النظام النبري ، فهناك تفاعيل تقسم إلى وتــد وســبب [أو أكــثر من سبب] بطريقة لا تحتمل اللبس هي [فعولن - مفاعيــلن - مفاعلتن - مفعولات] ، فالأوتاد فيها على التوالي [فعو - مف - مفا -

---

(١) انظــر الدماميــني : العيون الغامرة على خبايا الرامزة ص ١٨٧ ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

(٢) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٨ وما بعدها .

لات] ، وإذن يمكـــن معـــرفة موضع النبر في هذه التفاعيل بوضوح لاشك فيه . والـــبحور التي تتكون من بعض هذه التفاعيل يمكن كذلك أن يعرف موضع النبر فيها على وجه التأكيد .

ثم هناك تفاعيل تثير اللبس هي [فاعلن - مستفعلن - فاعلاتن - متفاعلن] ، فمثلاً " فاعلن " يمكن أن تقسم إلى الوتد " فاع " والسبب " لن " ويمكن أن تقسم إلى السبب " فا " والوتد " علن " ، وكذلك بقية التفاعيل .

ولذلـــك - كما يقول " فايل " - قرن الخليل بين بحر واضح النبر ، وبعض الـــبحور ملتبســـة النـــبر ليكـــون البحر الأول دليلاً مرشداً لبيان النبر في البحور الأخـــرى ، فالمقطع المنبور في البحر الأول يقابله مقطع منبور في البحور التالية له كما أوضح " فايل " .

ففـــي الدائرة الثانية مثلاً يقترن الكامل - وهو واضح النبر - بالوافر - وهو مـــبهم النـــبر ، فتنطـــبق العلامتان الدالتان على المقطع المنبور في الكامل على العلامتين الدالتين على المقطع المنبور في الوافر (- ٥) .

وهـــناك دليـــل يســـتدل به " فايل " على وجود الأساس النبري في الشعر العـــربي وعـــلى إدراك " الخليل " ذلك ، فحين استعمل الإغريق اصطلاحات لا تعـــني شـــيئاً إلا تـــتابع المقـــاطع الطويلة والقصيرة ، نجد أن " الخليل " اختار " التفاعيل " لكي ترمز إلى الوحدات الوزنية [Feet] وهذه التفاعيل تطابق كلمات مستعملة في اللغة العربية ، والنبر هو الرباط الذي يربط بين مجموعة من المقاطع فـــي الكلمة [التفعيلة] ، ولهذا يفترض أن اختيار التفاعيل يقصد به الإشارة إلى وجود نبر على مقطع واحد بين مقاطع كل كلمة [أي كل تفعيلة] .

كمـــا أن " الخليل " قسم كل تفعيلة إلى عناصر ولم يستعمل في هذا التقسيم المقاطع الطويلة والقصيرة كما فعل الإغريق ، بل استعمل السبب الخفيف والسبب الثقيـــل والوتـــد المجمـــوع والوتد المفروق ، وهو يستعمل لتمثيل هذه العناصر كـــلمات واردة فـــي واقع اللغة هي [قد - لك - لقد - وقت] والكلمتان الأوليان لا

تحمـــلان نبراً معيناً ، وإنما يتحدد النبر الواقع على كل منهما حسب السياق ، أما الأخريان ، فالنبر على المقطع الطويل في كل منهما [١] .

أما الاتجاه الآخر الذي يسعى إلى أن يستبدل بالنهج الكمي النهج النبري في تـــأمل إيقـــاع الشعر العربي ، فقد تزعمه بدايةً المستشرق " فايل " وتابعه باحثون آخرون جاء على رأسهم " د. كمال أبو ديب " .

وأول مـــا نشير إليه في هذا الاتجاه هو أن الوضوح السمعي للنبر في اللغة العربية ضعيف إذا قيس بالنبر في لغات أخرى كالإنجليزية مثلاً ، أضف إلى ذلك أن توزيـــع النـــبر لا يخضـــع لأي نظام إيقاعي ، ولا يقع على مستوى ثابت من التفعيلة ، ولا يقع كذلك على مسافات مقطعية متساوية أي متضاربة على مستوى الشطر أو البيت [٢] .

فالنبر ، إذن أمر نسبي يخضع لطريقة أداء العمل الشعري وفهمه ، والفهم وطريقة الأداء أمران نسبيان يختلفان من شخص إلى آخر ، وليس أدل على نسبية النـــبر التي نتحدث عنها ، من اختلاف المنادين لهذا الرأي في المواضع التي يقع عـــليها النبر في كثير من التشكلات الإيقاعية ، بل في أبيات بعينها ، وقد استثمر " د. أبـــو ديب " تلك الطبيعة النسبية للنبر استثماراً حسناً ، فأخذ يضعه أينما شاء وكيفما جاء واتفق له ، والطريف أن " د. أبو ديب " لم يكن غافلاً عن نسبية النبر وعدم صلاحيته لإقامة نظرية علمية ، لكنه لا يرى ذلك كله عائقاً في سبيل دراسة الشعر العربي بالاعتماد على النبر [٣] .

والدكـــتور كمال أبو ديب لم يخرج على [النمط الخليلي] القائم على اتخاذ التفعيلة وحدة لقياس الإيقاع ، فهو يعرف النبر الشعري في موضع آخر بأنه النبر

(١) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١١ وما يليها .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٢٩٠ .

(٣) انظر نفسه ص ٣٠٣ .

النابع من التركيب النووي لتتبعات بصورتها المجردة ، وهو يقصد بهذه التتبعات المجـــردة التفعيلات الخليلية ، رغم أنه قد سبق أن رفضها قبل ذلك في الفصلين الأول والثاني من كتابه .

إن الوصول إلى بديل عصري مغاير لعروض الخليل مطمح عملي مشروع ، لكنـــنا لا ينبغي علينا أن نضحي في سبيل تحقيقه بأعز ما نملك من حياد منهجي وموضوعية علمية . في ظل هذه الآليات (١) .

تعـــد نظرية " فايل " في النبر " قاصرة ، ذلك أن هذه النظرية تعجز ، كما تعجز النظرية الكمية ، عن تفسير الظواهر المدروسة يفترض " فايل " ، أن النبر يقع دائماً على [- - ٥] ، ويعني هذا أن يكون النبر في [- - ٥ ـ ٥ - ٥ ـ ٥] كما يلي [- - ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥] وعلى [- - ٥ - - ٥] كما يلي [- - ٥ - - ٥].

وهذا الفرض لا يستطيع تفسير الظواهر الآتية ، مثلاً : لماذا لا يأتي التقابل [Twip] في العروض والضرب مع أن النبر فيهما واحد ؟ ولماذا لا يرد التقابل [- - ٥ ـ ٥ ـ ٥ / / - - ٥ - - ٥] مع أن النبر فيهما واحد ؟

ولمـــاذا لا ترد [- - ٥ - - ٥] مكان [- - ٥ ـ ٥ ـ ٥] بكثرة مع أن النبر فيهما واحد ؟

ولمـــاذا تـــرد [- - ٥ - - ٥] مكان [- ٥ ـ ٥ - - ٥] مع أن النبر فيهما مختلف :

[- - ٥ - - ٥]

[- ٥ ـ ٥ - - ٥] ؟

ولن تقدر فرضية " فايل " على تقديم إجابة مقنعة ، ولجأت إلى القول :

إن [- - ٥ - - ٥] هنا أصلها [- ٥ ـ ٥ - - ٥] والنبر عليها [- - ٥ - - ٥]،لكن هذا جواب اعتباطي لا ينظر إلى التتابع الحركي[- - ٥ - - ٥]

(١) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٨ .

عـــلى أنه شيء يخص كلمات اللغة ، وإنما على أنه يمثل تفعيلة مزاحفة عن أصل مالها ، وفي هذا تعلّق بنظرية الزحافات وتجريد للإيقاع عن اللغة .

فالتتابع [‒ ‒ ٥ ‒ ‒ ٥] في كلمة مثل [كتابة] له شكل واحد ولا مبرر على الإطلاق لاعتباره مرة ينبر هكذا [‒ ‒ ٥ ‒ ‒ ٥] ومرة هكذا [‒ ‒ ٥ ‒ ‒ ٥] [1] ، وتوزيـــع النبر في الشعر يشبه توزيع النبر في لغة النثر العادية [2] . أي أنّ نبر الشعر - في الغالب - يخضع للقواعد نفسها التي يخضع لها النثر على مســتوى اللهجة الواحدة ، فالذي يؤدي الشعر يطبّق عليه قواعد النبر التي يطبقها في أدائه للغته النثرية ، وإن كان بعضهم يجعل النبر في الشعر أقوى وأوضح من النـــبر المألوف في النثر . وإذا كان بالمقطع المنبور في الشعر صائت طويل بالغ بعضهم في إطالته إلى حدّ غير معتاد في نطق النثر [3] .

وأكـــثر الذيـــن تحدثوا عن أساس الوزن في الشعر العربي تناولوا الكم أو النـــبر أو الكـــم والنبر معاً .. لكن " د. إبراهيم أنيس " اهتم بصفة صوتية أخرى يراها أساسية في موسيقى الشعر العربي ويسميها " الإيقاع " وهي في مصطلحه : نغمـــة صـــاعدة فـــي مقطع منبور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمـــثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر أي أنه مزيج من النبر والتنغيم .

ويقول " د. إبراهيم أنيس " أنه بعد استقراء كثير من النماذج الشعرية التي جـــاءت من البحور الأربعة الشائعة في الشعر العربي [الطويل والبسيط والكامل والوافر] استطاع أن - يستنبط القاعدة التي يتحدد بها موضع الإيقاع بين المقاطع الثلاثة التي تتوسط الشطر الشعري [4] .

---

(1) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٣٧٤ .

(2) انظر د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٦٩ وما بعدها ، الأنجلو ١٩٧٥م .

(3) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ٨٠ .

(4) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي ، وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٢٧ .

وفـــي رأي " د. علي يونس " مازال كل من التنغيم والنبر بحاجة إلى مزيد مـــن الــبحث . وذلك عن طريق استقراء عدد كبير من النماذج من خلال أساليب الأداء المختــلفة وبأصـــوات عدد من الأشخاص ، وليس عن طريق الافتراضات النظرية والتفكير العقلاني الصرفي [١] .

ومن الذين لا يوافقون على أن النبر أساسي للوزن في الشعر العربي :

يـــرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن التفعيلة سوف تظل أساساً للعروض مادام نظام الضغط [النبر] على مقاطع الكلمة غير ثابت ، ففي العبارة الموسيقية:

مزقناهم كل ممزق

نجـد فـــي الكلمة الأولى مقاطع محددة [مز - زق - نا - هم] ، ولكننا لا نســتطيع أن نحدد وفقاً لقاعدة ثابتة أي هذه المقاطع مضغوط [منبور] وأيها غير مضغوط ؛ لأنه ليست هناك قاعدة [٢] .

ويرى د. شكري عياد أن العروض في كل لغة يبنى على الصفة الغالبة في مقاطعها ، وإن كان الأساس الأليق هو كم المقاطع ؛ لأن الوزن الشعري ليس إلا قســـماً مـــن الإيقـــاع والإيقاع لابد منه للعروض بدلاً من كم المقاطع تحت تأثير عاملين :

[١] أن يصـــبح النبر صفة جوهرية ، أي أن الكلمة تفقد معناها إذا لم يراع في نطقها النبر الصحيح ، أو يتغير المعنى بتغير موضع النبر ..

[٢] أن يفـــارق النـــبر طول المقطع ، بمعنى أن المقطع القصير يمكن أن يكون منبوراً ، والمقطع الطويل يمكن أن يكون غير منبور .

وكلا العاملين موجود في الإنجليزية ، ولهذا قام الشعر فيها على الأساس النبري .

---

(١) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٣٠ .

(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ٨٥ ، القاهرة ١٩٦٧م .

أمـــا عن النبر في العربية غالباً ، فالباحث يتكلم بحذر وتحفظ ؛ لأن قواعد النــبر تختــلف باختلاف اللهجات أو على الأصح باختلاف كيفيات الأداء ، ولهذا يـــرجح أن النبر ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية ، وبالتالي يؤيد الرأي القائل بأن الشعر العربي يقوم على أساس النبر [1] .

وفي رأي د. محمد النويهي أن الشعر العربي القديم قائم على أساس كمي ، ولكـــنه يرجح أن النبر كان له أثر في هذا الشعر مادام النبر نظام مطرد في اللغة العـــربية . وفي رأيه أن النبر كان له دور بارز في بحر معين هو " الخبب " حتى ليطغى فيه على النظام الكمي . ولهذا لم يسجله " الخليل " بين البحور التي سجلها. وبالـــرغم من تسليمه بأن النبر يختلف باختلاف الجماعات اللغوية ، وبالرغم من تســـليمه بوجود اختلافات نبرية في القراءات القرآنية يرى أن هذا وذاك لا ينفيان وجود نظام مطرد أصيل في اللغة العربية [2] .

وترى " ماري كاثرين باتيسون " أن النبر له دور ثانوي في بعض البحور، إذ يضفي عليها عنصراً تكميلياً إضافياً ، ولكن أوزان الشعر العربي مع ذلك تبقى قائمة على أساس كمي،يؤيد ذلك أن الطول عنصر "فونيمي" في اللغة العربية [3] .

وإلى جـــانب مـــا سبق نجد أن أكثر البحوث التي ألفت في العروض حديثاً تكتفي بإعادة عرض النظريات القديمة دون التفات إلى النبر أو التنغيم [4] .

فوحدة الخاصية الصرفية ، والانتظام الصوتي ، والحساسية السياقية ، وتعدد طـــرق الكـــتابة وثـــراء المعجم واعتماده على الجذور اللغوية جعل البعد السمعي

---

[1] انظر د. النويهي : قضية الشعر الجديد ص ٢٣١ ، القاهرة ١٩٧١م .

[2] انظر المصدر السابق .

[3] Bate son, Mary cathrine, Structural Continuity in Poetry, a linguistic study in five preislamiv aralic odes, paris, date not mentioned, P.٣٠-٣١ .

[4] انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٧ .

الاشتقاقي للغة مسيطراً على علم العروض الخليلي ، ودفعه إلى الامتداد بالمنطوق وليس المكتوب ، وبتساوي قيمة الحركة والسكون وقيمة علامات الإعراب وتساوي الصيغ الصرفية . مما جعل مكونات الحركة والساكن ، والوتد والسبب والتفعيلة أشبه بلعبة القطع التي تتبادل المواقع والسياقات ، فيتغير الشكل والتسمية ؛ لأن المكونات الرئيسة لا تختلف . وهذا ما سبب قلة التفاعيل ، والتحايل عليها ، وتشابه بعض البحور [1] كالكامل ، والرجز ، والوافر ، والهزج ، ناهينا بالمجزوءات التي تجعل السريع كالرجز إلخ .

ويقف [العروض] عند مجرد التقسيم إلى حركات وسكنات غافلاً عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية ، ومدته الزمنية ، وعلاقته بما حوله من الأصوات المفردة والمتراكبة . كما يتغافل عن طرق الإنشاد ، وقدرات الشاعر على الإلقاء ، وهي قدرة تفجر طاقات الصوت ، والكلمة الكامنة عند بناء الكلمة ونطق الصوت .

ولهذا فالعروض قاصر من وجهة نظر د. مدحت الجبار عن احتواء ما يحمله الشعر من نغم لغوي وشعري ، فهو يتعامل تعاملاً مجرداً مع الحركة والساكن من حيث الكم مغفلاً كيفها ، وطرق كيفها ، مما يجعله عرضة للمراجعة الدائمة كلما جد جديد في الموسيقى أو في البحث العلمي ومناهجه [2] .

فالبنية الوزنية الإيقاعية للبيت الشعري تتضمن في أساسها أكثر القواسم المشتركة من قواعد معمار النص الفني ، ومع ذلك ينبغي أن نؤكد أن النزعة الأولى من بين النزعتين : النظام وكسر النظام ، تعد هي الأصل .

إن من أهم الوظائف الفنية للبنية الوزنية الإيقاعية ما يتجلى في توزيع النص إلى وحدات متكافئة ، وإذا كانت القيمة الدلالية المعجمية في اللغات الطبيعية خاصية للكلمة فقط ، فإن الكلمة في الشعر تتشطر إلى أجزاء ، بدءاً من الصوت

---

(1) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٢٦ .

(2) انظر نفسه ص ١٣ .

ووصولاً إلى الصيغة ، ولكل من هذه الأجزاء قيمته المستقلة ، ويعني ذلك أن "الكلمة " تتجزأ ولا تتجزأ في ذات الوقت ، وفي هذا المقام تؤدي الترددات الوزنية دوراً حاسماً .

إن " الفونيم " و " المقطع " هما العنصران الأساسيان في التحليل الفونولوجي ، و " المورفيم " و " الكلمة " هما العنصران الأساسيان اللذان يدرسهما النحو . وإن المورفيم والكلمة ، وهما نموذجان يترددان في السلسلة الكلامية ، من طبيعة منفصلة عن طبيعة النماذج المترددة في الكلام ، والتي تفسّر على أساس فونولوجي ، وذلك كنماذج "البنية المقطعية[= التركيب المقطعي][1] .

هكذا يتشكل البيت الشعري من تعاقب وحدات صوتية ، تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض ، وفي ذات الوقت من تعاقب الكلمات التي تتجلى باعتبارها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية ، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا في وحدة ، أي من حيث هما وجهان لذات الواقع : البيت الشعري ، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحمة .

إن علاقة الكلمة بالصوت في البيت الشعري تختلف عن تلك العلاقة في الكلام الدارج ، ويمكن أن نتصور تلك العلاقة على النحو التالي ، بالرغم من أن هذا التصور لا يخلو من تبسيط مخل ، وتوزيع لما هو واحد على مراحل متعاقبة نسبياً :

ففي البداية تنقسم الكلمات إلى أصوات ، وهنا ينتقل المعنى إلى اصغر وحدة كلامية مستقلة ومميزة ، نعني الفونيم Phoneme ، وذلك بحكم أن تقسيم الكلمات على هذا النحو لا يلغي وجودها جنباً إلى جنب ما توزعت إليه من أصوات .

---

(1) انظر د. محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، ص ٢٢٨ ، دار المعارف ١٩٦٢م .

وتوزيع النص بتلك الصورة إلى نمطين من العناصر :

معجمية ولا معجمية ، أو بعبارة أخرى عناصر صوتية وأخرى وزنية ، قد يضاعف من مقدار ما قصد إلى تنظيمه ، وبالتالي ماله قيمة ، من عناصر النص ، ولكنه ينهض - فوق ذلك - بوظيفة أخرى [١] .

وكان من ثمار الدراسات التقابلية والمقارنة أن حاول الدارسون المعاصرون الاستعانة بوسائل تحليل إضافية غير التحليل العروضي لتحليل نماذج شعرية عربية لمحاولة كشف ما لم يكشفه نظام التحليل العروضي .

وهنا لابد أن نفرق بين أنواع من الشعر : الكيفي / النبري ، والكمي / والمقطعي . فالأول تتأثر المقاطع فيه بالنبر وتخضع له . فالمقطع إما منبور أو غير منبور . والبيت يتكون من عدد معين من المقاطع المنبورة ، والشعر المقطعي هو " شعر غير كمي " ، وهو خال من النبر الذي يولد الإيقاع والموسيقى في تفاعيله وموسيقاه هادئة " [٢] .

أما النوع الثالث ، فهو الشعر الكمي المعتمد على توالي حركات وسكنات ومنه الشعر العربي ، وهذا الشعر الكمي يترتب عليه نتيجتان :

الأولى: أنه لم يأخذ عروضه وقوافيه ، من أي لغة نبرية قديمة قبل أن يصوغه العربي صياغته الأخيرة ، قبل الإسلام بمائة وخمسين عاماً تقريباً .

الثانية: أن احتمال تأثره بالشعر الكمي القديم واردة ، فقد كان الشعر اليوناني ، واللاتيني ، والهندي ، شعراً كمياً ، ولكن هناك من الخلافات في طبيعة هذه اللغات مع اللغة العربية ما لا يسمح باستعارة عروضها .

---

(١) انظر تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تأليف يوري لوتمان ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ، ص ٨٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤م .

(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

فالــلغات غير العربية ، الهند أوربية ، تختلف في مسألة جوهرية ، تتصل بطـبيعة اللغة ، وطبيعة الوزن الشعري ، فالعربية وإن كانت تميز مثل اللاتينية ، واليونانيــة ، والهندية القديمة بين الحركات القصيرة والطويلة ، فإن البناء اللغوي بالعــربية .. يــتيح استعمال كلمات من الوزن نفسه وبالتصريف نفسه ، إذ إن لها الــتكوين الشعري نفسه . ومن ثم يمكن إبدال الكلمات بالشعر – إذا لم تكن كلمات القافية – بأخرى دون المساس بالوزن . وهذا ما حدث فعلاً لكثير من الأبيات[1] .. وبهــذا يمكــن التمييز بين دلالتي عملين منظومين على وزنين متشابهين وذلك باستثمار الخصائص الفيزيقية للغة المنظومة .

وهكذا يظهر لنا أن القانون اللغوي والصرفي في اللغة العربية ، يتحكم في كيفيــة العروض العربي الكمي الذي يحمل في بعض مقاطعه ، وحروفه ، النبر ، والتنغيم .

وهــذا عرف صوتي عربي حددته أجهزة النطق والاستماع لدى المتحدث والمتلقي . ويزيد على ذلك فكر المرحلة ومفهوم الشعر عندها [2] .

([1]) انظر د. محمد عوني عبد الرءوف : بدايات الشعر العربي ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

([2]) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٥٩ .

ويتســم عــلم العروض بصلته القوية بعلم الموسيقى والإيقاع ، فقد أعانت الموســيقى " الخليل " على اكتشاف هذا العلم لتمكنه منه تمكناً وضح في تأليفه في الموسيقى والإيقاع وفي إفادته منه في إبراز علم العروض . ولذا فنحن نجد مثلاً ربطــاً بين الإيقاع وبين التقطيع العروضي وتشابهاً كبيراً ، وقد كتب الدكتور عبد الله درويــش مقالاً عن الإيقاع وعلم العروض [1] وضح فيه أنه لاحظ هذه الصلة بينهما فاتصل بالأساتذة المختصين بالبحوث الموسيقية ، وقد أجمعوا - كما يقول - هــم وغيرهم ممن قابلهم على وجود الصلة بين العروض والإيقاع ، وبعد قراءته لــبعض المخطوطــات الــتي تهــتم بالإيقاع ومراجعته لمؤلفي الموسيقى وجدهم يــربطون الإيقــاع بالتفاعيل ، ومثل لذلك بمخطوط نشره الدكتور حسن محفوظ الأرمــوي فــي الأدوار ، إذ إنــه يرسم دوائر للإيقاع كدوائر العروض ويترجم مصــطلح الإيقاع تن . تتن تتتن . إلخ إلى تفاعيل عروضية ، ومما لاحظه كذلك أن بعــض مؤلفــي العــروض بعد أن ينقل الكتابة الإملائية إلى كتابة عروضية ويجزؤها إلى مقاطع ، أنهم يستعملون رموزاً للمقاطع البسيطة كل بطريقة ، مثل :

- ٥ [تن] خفيف ، - - ٥ [تتن]

وتــد مجمــوع إلــخ ، وبعضهم يستعمل الحركة الواحدة ، ن [تن] سبب خفيــف ، ن [تــتن] وتــد مجموع إلخ ، ثم بنوا تفعيلاتهم على ذلك ، كما دعا الدكتور عبد الله درويش إلى إمكان الاستعانة بالكتابة الموسيقية [النوطة] وجعل المقاطع أساساً للبحور [2] .

كما أدت دراسة مبادئ علم الموسيقى إلى التعرف على قيم موسيقية جديدة في الشعر ، فإلى جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل في الموسيقى الدوام الزمني أو الإيقاع [Rythm] أمكن التعرف على قيمتين موسيقيتين هما "الشدة" و" الدرجة".

---

(١) انظر د. عبد الله درويش : الإيقاع وعلم العروض ، مجلة الكتاب حزيران ، ١٩٦٥م .

(٢) انظر د. عبد الله درويش : الإيقاع وعلم العروض ، مجلة الكتاب حزيران ، ١٩٦٥م .

وتحـــدد الشـــدة اختلاف الأصوات في نصيبهما من الوضوح والخفوت ، وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة ، أي مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة ، أي وضوحاً ، وكلما اتسعت قلت شدته وصار خافتاً ، وتؤدي الحروف هذا التنوع الصوتي بانقسامها إلى حروف انفجارية شديدة ، وغير انفجارية أو رخوة ، ومائعة أو متوسطة ، أما الدرجة فيحددها اختلاف الأصوات في نصيبها في الحدة والعمق ، فالحدة تتطلب عدداً أكبر من الذبذبات في الثانية ، في حين يستغرق العمق عدداً أقل .

ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة ، واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، داخل الإطـــار الإيقاعي العام ، هو ما يعطي الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها الجامعة ، صفة صوتية عامة تسمى النغم [Melody] .

ويلتفت د. محمد النويهي إلى أن الإيقاع أو الدوام الزمني للمقاطع ليس ثابتاً ، بل يختلف باختلاف المعنى ، فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل في الفعل " راح " عـــندما يوضـــح في جملة تقديرية تختلف عن القيمة نفسها إذا ما وضع الفعل في جمـــلة انفعالية ، فتنطلق " راح " بمعنى مات ، بصورة يستغرق فيها المقطع زمناً أطول في نطقه .

ويخـــلص الـــباحث إلى أن إهمالنا لتبين اختلاف القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، المقفلة والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمني للمقطع الطويل المفتوح ، إلى جانب إهمال اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدتها ، يصرفنا عن التعرف على قيم موسيقية مهمة في الشعر العربي [1] .

ويرجع د. النويهي إلى أمثلة عدة من الشعر الجاهلي والإسلامي ، يثبت من خـــلال الإفاضة في تحليلها صحة ما ذهب إليه ، وهو يستشهد في أحد هذه الأمثلة

---

(1) انظـــر د. محمـــد النويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، الجزء الثاني ، القاهرة .

بعينية " أبي ذؤيب " ، فقد نظم قصيدة في رثاء أبنائه الخمسة الذي أصيبوا جميعاً بالطاعون وماتوا في وقت واحد تقريباً (١) .

أقام " جويار " فهمه لإيقاع الشعر العربي عامة ، ولقضية النبر فيه خاصة عـلى الأساس الموسيقي ، لا على الأساس اللغوي ، بمعنى أنه انطلق من [القدر الموسيقي] ليزن به تفعيلات الخليل وأوزانه فـ " الأوزان العربية كلها تتكون من أزمـنة أربعـة [٤/٤] ... الوزن العربي - أي وزن عربي - يتكون من مقطع منبور [هذا معنى النقرة القوية] قيمته زمن موسيقي ، يليه مقطع ثانٍ غير منبور ، قيمـته زمـني موسـيقي ، أو مقطعـان ، أو ربما ثلاثة ، قيمتها مجتمعة زمن موسـيقي كذلـك ، ثـم مقطع يقع عليه نبر ثانوي ، وقيمته زمن موسيقي ، يليه مقطعـان غيـر منـبورين قيمتهما زمن موسيقي أيضاً ... وبناء على ذلك حدد مواضـع النـبر فـي التفعيلات السبعة [مع ترك مفعولات التي يرى أنها تفعيلة مصنوعة مجافية للذوق العربي] كما يلي :

أولاً : فاعلن ، فاعلاتن .

ثانياً : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن .

ثالثاً : متفعلن ، مستفعلن (٢) .

وعـلى هـذا الـنحو يمضي " جويار " في نظريته الجديدة عن العروض العـربي ، ومـا يهمـنا فيهـا - هنا - هو الأساس الذي تبنى عليه ، الأساس هو الموسيقى - بالحدود التي كانت تقف عندها في نهاية القرن الماضي (٣) .

و " القانون الصوتي " يمكن أن يطلق على قوانين المحتوى كلها ، انطلاقاً من أن الشعر فن لغوي ، يتعامل مع لغة الواقع ولغة المعجم تعاملاً خاصاً ؛ ولأن

(١) انظر ديوان الهذليين : القصيدة الأولى ، طبعة الدار القومية ، ١٩٦٥م .

(٢) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٣) انظـر د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص ١٢١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

الصرف صوت أيضاً ، فللموسيقى الشعرية صوت بالضرورة ، وتقوم كلها على مســافات صوتية قد تقصر جداً كحركات الإعراب ، وقد تقصر كالحروف ، وقد تطول كالمقاطع وقد تطول جداً كالكلمات ، والعبارات ، والجمل .

وقــد تأخذ شكل الصيغة أو شكل التفعيلة أو تأخذ من التكرار ، والتشابه ، والتماثل ، وسائط لتكوين البنية الصوتية للقصيدة بخاصة أو النص الشعري بعامة.

وندرك - هنا - أن التناغم الحادث من ائتلاف هذه الأصوات جميعاً ، يمثل وسيلة جوهرية لجذب أذن السامع ، وتوصيل الرسالة الموسيقية الشعرية الجمالية في آن واحد .

ولابد أن تنسجم هذه الأصوات مع تكوين الأذن البشرية ، والذوق الخاص لصاحبها ، ويبنى - على ذلك - ضرورة أن تخرج الأصوات والحروف والنغمات صــحيحة ، لتســتقبلها أذن المتــلقي بســهولة ويسر ، وتجد فيها متعتها ، ولذتها الجمالية [1] .

وتســتعمل محاولة محمد العياشي في كتابه "نظرية إيقاع الشعر العربي"[2] علم الموسيقى لإعادة الذائقة العربية إلى وضعها الطبيعي باستعمال علم الموسيقى الشــرقي والغــربي في تلمس الطريق الجديد لاستماع الشعر وتدوينه ودراسته ، وهــي دراســة تتابع النظر إلى عروض الشعر في أوزانه وقوافيه بنظرة عربية خاصة تحاول بيان القيمة الصوتية والنغمية للشعر العربي من خلال منظور عربي يراعي الباحث فيه خصوصيةالشعر العربي في سياقه الحضاري والذوقي الخاص.

بعد أن ركزت الدراسات السابقة لدى د. محمد النويهي ، و د. شكري عياد ، و د. كمال أبو ديب على الموازنة بين النص العربي والأوربي من خلال المقطع الصــوتي ، والجوهــر النووي ، فمحاولة محمد العياشي في كتابه الكبير " نظرية

---

(1) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٤٩ .

(2) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، تونس ، ١٩٧٦م .

إيقـــاع الشـــعر العربي " وهو كتاب يفرد حوالي ثلث صفحاته للحديث عن نظرية الإيقـــاع في شتى صورها ، ويعرج في مسارب فرعية موازية على موضوعات جـــزئية كعلاقـــة الإيقـــاع بمظاهر الحياة ، وسلوك البشر ... إلخ ، وهي محاولة اســـتطاعت أن توسع أفق النظر إلى الإيقاع في الشعر ، وإن كنا نفضل استعمال مصطلح الموسيقى .

فقـــد وضـــعت العروض والقافية والروي في محك جديد قادر على قياسها وفق مفاهيم أخرى جديدة ، للفت النظر إلى وجود كيفيات أخرى لحركة الأصوات فـــي الـــنص الشـــعري ، ولم يقف الميزان القديم عند مجرد النظر المجرد لتتابع الحركات والسواكن .

وهـــو هـــنا يتجاوز مصطلح موسيقى الشعر أيضاً ؛ لأن الإيقاع - عنده - يشمل هذه المصطلحات كلها ، ويضيف عليها خصائص وشروط الإيقاع الشعري وهـــي النسبية في الكميات ، والتناسب في الكيفيات ، والنظام والمعاودة الدورية ، وهي خصائص وشروط تفرق بين ما يدخل في الفن بعامة ، وفن الشعر بخاصة ، وبين غيره من الأعمال والحركات والنصوص .

ويقســـم " العياشي " كتابه إلى مرحلتين : الأولى يحلل فيها الإيقاع في كل جوانـــبه ومصـــادره وتجليته ، موازناً ذلك بموروثنا العربي والشرقي واليوناني [والأوربـــي] ليفكـــك تـــلك البنية القديمة ، ويكتشف بنيتها النظرية مركزاً على جوانب القصور المتوارثة التي تحولت إلى مسلمات .

وأعـــلن خـــلال هـــذه المرحلة أن الذائقة هي المحك المفقود والتلقائية هي المحك الغائب . فالشاعر لديه مفهوم يرتبط بالإيقاع عنصراً واحداً جوهرياً ، يحمل عـــلى موســـيقاه شـــرف المعـــنى والمحتوى والغايات النبيلة للإنسان . وتعد هذه المرحـــلة مؤسســـة لما سيأتي في المرحلة الثانية ، الخاصة بالشعر العربي ودور الإيقاع فيه .

أمـــا المرحــلة الثانية فتبدأ بتحديد المبادئ الأساسية لإيقاع الشعر العربي والـــتي وجدهـــا " العياشي " في تلك اللغة التي كانت مهد إيقاع العربي وموطنه ، وكـــانت لهذه اللغة قوانين ومبادئ لابد من مراعاتها في البحث عن الإيقاع ؛ لأنه مـــتكيف مع اللغة وخاضع لمقتضياتها وخصوصاً طبيعة المقاطع فيها . ومبدأ المد والقصر [١] .

ويضيف أن هذه المقاطع اللفظية في العربية تخضع لمبدأ أساس يقضي بأن تكـــون مقيمـــة ذات كميـــات معينة من الوزن ، والوقت ، ومقسمة إلى صنفين : مقاطع مقصورة ، ومقاطع ممدودة [٢] .

ويدخــل " العياشي " من هاتين المقولتين إلى العناصر الإيقاعية من زاوية صوتية نغمية إلى كل بحور الشعر العربية ، معطياً لبعضها أسماء جديدة . وشرح بالتفصيل لنا كيف خرجت الأوزان العربية من نفسها ، فولدت أشكالها وضروبها وفق نظرية الإيقاع العربي واللغة العربية حاملة هذا الإيقاع ومطورته .

ونخلص - من هذا المنطلق – إلى أن النظرية العربية استطاعت أن تجمع ملاحظاتهـــا مـــن خـــلال آخـــر ما وصلت إليه دراسات الصوت والنغم والإيقاع والموسيقى ، في شكل دراسات منظمة ركزت على الجانب الموضوعي العلمي ، وهو دراسة الصوت مجرداً ، ثم دراسة الصوت منغماً ، ثم دراسة الصوت إيقاعياً وموسيقياً مرتبطاً بالشكل الشعري العربي [٣] .

وعن صلة علم العروض بعلم الموسيقى عند الدارسين المحدثين من العرب والمستشرقين والأسلوب الذي اتبعوه في دراسة علم العروض على أساس من علم الموســيقى بالـــرغم من أنها لم تسلم هي من النقد ووجه د . شكري عياد تصوراً يخـــالف مـــا جاء به " جويار " ، أفرد د. شكري عياد فصلاً في كتابه " موسيقى

---

(١) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ١٤٦ .

(٢) انظر السابق نفسه ، ص ١٤٧ .

(٣) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٦٤ .

الشعر العربي " [للمدخل الموسيقي إلى دراسة العروض] - فعرف لنا الوزن أو الإيقاع بأنه يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة .

والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام . وتمييز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة ، شرط آخر إذ إن سلسلة الحركات - أو الأصوات - إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة [Vibration] .

وأساس هذا التمييز في الموسيقى هو النبر ، ولا يخلو الشعر أيضاً من النبر وإن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة ، أكثر من اعتماده على النبر ، وهذا فارق - كما يقول د. شكري عياد - **يثبت لنا أن الشعر والموسيقى قد اختط كل منهما طريقاً مختلفاً بعض الاختلاف وإن جمعهما الأصل الواحد** (١) .

إن الموسيقى تتمتع داخل المجموعة ذات النظام التي ينتج من تكرارها الوزن [وتسمى عند الموسيقيين الحقل أو القدر measure] بمزيد من الانضباط والمرونة - في الوقت نفسه - إذا قورنت بنظيرتها في الشعر وهي التفعيلة أو القدم **ولذلك فإن الغناء يكشف ما في الشعر من الزحاف ، الذي لا يخرج عن كونه نوعاً من التسامح في كم المقاطع ، كالذي روي عن إسحق بن إبراهيم الموصلي وقد سمع إبراهيم بن المهدي يتغنى بالشطر : " ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني " : " لا يجوز في الغناء إلا أن تقول : ذهبتوا بالواو ، فإن قلت ذهبت ولم تمدها انقطع اللحن والشعر وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط** (٢) .

ومن ناحية أخرى نجد أن الموسيقى - أنغاماً بغير كلمات - تستطيع أن توزع من الزمن بين الأنغام المفردة كما تريد - فتجعل للنغمة الواحدة أي كم زمني تشاء من " الزمن الكامل " [وهو وحدة لقياس زمن النغمة في الموسيقى ، لا تحدد

---

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٥٣ .

(٢) انظر ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ج٣ ص ١٧٧ ، ط القاهرة ١٩٦٤م .

تحديـداً مطلقاً بالثواني أو كسورها ، بل تحديداً تناسبياً بالعلامة بين الزمن الكامل وكســوره] إلى أي كســر مــن كسوره ، وقد يكون هذا الكسر جزءاً من اثنين وثلاثيــن جزءاً من الزمن الكامل . وربما شغلت الموسيقى القدر الواحد بعدد من الـنغمات يقـل أو يكـثر . وربما شغلته بنغمة واحدة وتعادل في مقدارها الزمني مجموع تلك النغمات وواضح أن العروض - ووحدته الزمنية هي المقاطع اللغوية - لا يمكــن أن يتصــرف في طول المقاطع [حتى ولو كان العروض غير كمي حســب الاصطلاح] إلا تصرفاً يسيراً لا يمكن أن يقارب بتصرف الموسيقى في طــول النغمات وهذه فروق يجب أن تظل على ذكر منها حين نسترشد بالموازين الموسيقية في دراسة الموازين الشعرية [1] .

لقد عرض د. شكري عياد في هذا الفصل للدراسات المعاصرة التي جمعت بين العروض والموسيقى أو درست العروض على أساس الموسيقى ، كما عرض لنظرية " جويار " الجديدة في العروض العربي كما يسميها التي أقام فيها العروض العربي على أساس الموسيقى وطبق عليه قواعدها تطبيقاً يوشك أن يكون حرفياً ، فقــد أخــذ الفكرة الأساسية في الإيقاع وهي فكرة الزمن القوي Uresis والزمن الضــعيف arsis وراعاهــا مــراعاة تامة ، والتزم تساوي الأزمنة كما يلتزم في الموســيقى ، واســتثمر فكرة الطول والقصر في النغمات الموسيقية فطبقها على المقاطع ، ورأى أن السكتة تكون في الشعر كما تكون في الموسيقى . ومع أنه لا يمكن أن يقال عنه إنه التزم بالتفاعيل أكثر مما فعل سابقوه من المستشرقين ، فقد وجــد فيها شيئاً لم يجدوه وهو أنها تصور النبر كما تصور المقاطع . ونتيجة ذلك كلــه أنه لم يقبل تحليلهم الأوزان إلى أقدام تتألف من مقاطع طويلة وقصيرة ، بل حلــلها إلى أقدار [مازورات] تتفق جميعها في أنها ذات أوزان رباعية وتختلف بحســب تكويــن الأزمــنة مــن مقاطع وسكتات وصور ذلك كله تصويراً شبيهاً بالتصــوير الموســيقي فلم يكتف بالعلامتين المعهودتين للمقطع الطويل والمقطع القصير [– و ب] معتبراً الأولى دالة على الزمن الكامل والثانية دالة على نصف

---

(1) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٥٣ - ٥٤ .

الزمن ، بل أضاف علامة جديدة [س] تمثل الزمن الكامل ونصف الزمن متحدين ، لتدل على المقطع الطويل أو المركب حين ينبر ، فيكون أوله زمناً قوياً كاملاً وآخره نصف زمن ضعيف .

وأضاف علامة تدل على سكتة مساوية لنصف الزمن ، وهي علامة نصف الزمن مقلوبة ، وعلامة أخرى تدل على سكتة مساوية للزمن الكامل وهي مستطيل نائم واستعار من الموسيقى علامة الإطلاق وهي تشبه نوناً مقلوبة .

وكان طبيعياً أن يدل على الارتكاز الرئيسي والثانوي فجعل علامة الأول خطاً رأسياً في أعلى المقطع وعلامة الثاني خطاً رأسياً آخر أقصر من الأول ، ثم لم يكتف بهذا التصوير فكان يضيف إليه دائماً تدويناً موسيقياً للوزن " [1] .

ولقد عقد " ليفي شتراوس " مقارنة بين الأسطورة والموسيقى ، تنطبق على [الشاعرية] أيضاً مثل انطباقها على الأسطورة ، وبالأخص [شاعرية الشعر] . وفي تلك المقارنة ركز " شتراوس " على [الصوت] كشفرة ذات قيمة عالية الأثر ، من حيث إمكاناتها الواسعة في منح نفسها للتفسير ، وفي قدرتها على تحويل التجربة المعاشة إلى حالة وهم توحي أكثر مما تخبر .

والموسيقى تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه ، وإقامة [التكرارية] مكان التعاقب ، وهذا تعليق للزمن ؛ لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي ، فكأننا في اللا زمن . وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها ، بتكرار عناصر البناء [2] .

وهناك قانون موسيقي نشأ للتعامل مع اللغة العربية ، ليشمل : القانون الصوتي ، والقانون الصرفي ، ويضيف إليهما تعاملاً خاصاً ؛ مع اللغة شعرها ونثرها . تعاملاً أخص مع النص الشعري ، وهو - تعامل خاص مع اللغة - يميزه

---

(1) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٧٣ - ٧٤ .

(2)انظر د.عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر،ص ٢٤،كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١،١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م .

عـن غيـره من النصوص ، أعني خاصية الموسيقى المطردة داخل النص ، والتي ينقطع إطرادها ويتصل ، وفق خصوصية التعامل معه .

وتفضـي هذه القوانين المتداخلة إلى قانون البنية الصوتية وإنتاج الدلالة ، فـإن بـنية الكلمة والجملة ، كليهما تتراكب من بداية تطور الصوت ، والحرف ، والحركة إلى تكوين المقطع والكلمة والجملة ، وتنتهي بتركيب النص الشعري .

ولاشك في أن " قانون الشكل " ينبع من النظرية أو المذهب السائد في كل مرحـلة تاريخيـة [1] . ولأن مسـتوى لغة الشعر يتسم بخصائص ينفرد بها عن مسـتوى لغـة النـثر من حيث الحذف في الصيغ والتراكيب والأصوات ، وكذا الحـذف في الصيغ والتراكيب والأصوات بين التراكيب والتقديم والتأخير وتعليق تـركيب بـتركيب آخر قد يفصل بينهما مجموعة من الأبيات نظراً لكل هذا قد لا تتضـح الدلالـة ناهيـنا بألوان المجازات التي تتسم بها لغتنا في الاستعمال اتجه الـبحث العروضي إلى وسائل إضافية يعزز بها الاستدلال على مضمون التجربة وتفاصـيلها . ومـن هـذه الوسـائل : الاستعانة بعقد علامة بين نوع الأوزان ، ومضمون اللغة التي نظمت على هذه الأوزان .

وفـي هـذا الإطـار اسـتعان الدارسون والنقاد والباحثون بالنبر والتنغيم ومحاولـة تقطيـع الأوزان إلى وحدات أصغر هي المقاطع تلك التي يتسم بعضها بالانفـتاح وبعضـها الآخر بالانغلاق وبعضها يتسم بالطول وبعضها الآخر يتسم بالقصـر ، وحاولوا أن يصنعوا من هذه التنوعات مفارقات يمكن بها التمييز بين الحالات المختلفة التي يعانيها الشاعر أثناء نظمه لعمله الشعري .

ورغـم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول [2] ، فإن الدارسون المعاصرون لم

---

(1) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٤٨ .

(2) انظـر سليمان البستاني : مقدمة الإلياذة ، ص ٤٥ - ٤٩ ، سلسلة الروائع ، العددان ٤٤ ، ٤٥ ، ط١ ، بيروت ١٩٥٣م .

يســتطيعوا أن يقــرأوا بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك ؛ لأن كلّ بحر قابل لصوغ القصيدة في أي غرض من أغراضها [1] .

فالعلاقة بين البحر والتجربة الشعرية لا يهتم بها الشعراء بقدر ما يهتم بها النقاد ، إذ يحاول النقاد الربط دائماً بين البحر والتجربة الشعرية ، وقد عولج هذا الاهتمام في العصر الحديث بكثير من المناقشات التي دارت حول هذا الموضوع ، ويــلخص ذلك كله في رأيين ، أحدهما يذهب إلى وجود العلاقة الوثيقة بين البحر والتجربة ، والآخر ينفي هذه العلاقة .

الرأي الأول يذهب إلى ملاءمة كل بحر للتجربة .. فالخفيف - في رأي أصحاب هذا البحر - يلائم بهدوئه وجلاله الحزن الهادئ الرصين ، والمنسرح بضرباته المــتقطعة يلائــم التعــبير عــن الخلاعــة والتمايل المخنث ، وهو يلائم الاضطراب المثير ، أما الرمل فهو يناسب اهتزاز الشاعر وتثنيه في نشوة ، كما أن الطويل يساعد على الجد والوقار والإجلال وما إلى ذلك ، وحين يجيء دور الرجز ، فنحن أمام هذه الروح العفوية التي تلائم أغاني الحياة وانتشاء الأطفال وغناء الحرب وصياح المبارزة في آن واحد .

وهذا الرأي بُني على تحليل واستيعاب النقاد لتجارب محددة بعينها والأقرب أن تكــون نمــاذج شهيرة كالمعلقات أو غيرها من عيون الشعر العربي ، كمعلقة امرئ القيس وخصوصيتها ، ومعلقة عنترة وخصوصية الفروسية ، ومعلقة طرفة وخصوصيتها في التباهي ، والمجاهرة بتجارب الشباب والفتوة ، ومعلقة عمرو بن كلــثوم وخصوصيتها بعنجهية العربي وكبريائه ، ومعلقة زهير وخصوصيتها في الحكمة،وعيــنية أبــي ذؤيب إلى جانب خصوصيات قيس بن الملوح،وجميل بثينة وكثيّر عزة ، وخصوصيات عمر بن أبي ربيعة ، وخصوصيات المتنبي ، وهؤلاء جميعاً نظموا في أغلب بحور الشعر العربي، لكن المعيار هنا هو التجارب بالرغم من أن كل تجربة هي خصوصية بذاتها في لغتها ووزنها وموضوعها وأغراضها.

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٣٧ .

أما الرأي الآخر فيذهب إلى تأكيد خاصة الوصل - لا الفصل - بين البحر والتجربة ، وتاريخنا الأدبي الآن يلحظ تعدد الأصوات للدفاع عن هذا الرأي ، ولعل أهم من عارض نظرية الفصل هذه الدكتور عبد القادر القط إذ قال " إن الأوزان كقواعد الضرب على الآلات الموسيقية لا يصح أن تتخذ مقياساً لبراعة الفنان . حقاً إن بعض البحور يلائم بعض الأغراض ، ولكن مجال الاختيار في ذلك محدود وليس من الصعوبة بحيث يتخذ دليلاً على تفاوت العبقريات ، على أنه من العسير أن نزعم أن وزناً من أوزان الشعر لا يلائم غرضاً واحداً ، فالشاعر قد يبدو حزيناً يائساً ثم لا يزال الأمل يتمشى في قصيدته حتى ينتهي بها مرحاً راقصاً ، والبحر في كل ذلك لا يعجز عن تصوير كل هذه الحالات " [1] .

ليس ثمة علاقة محددة بين [كل] بحر والتجربة الشعرية الخاصة بصاحبها ، وبحر الرجز ، على سبيل المثال ، من السعة بحيث يمكن أن ينظم فيه كل الأغراض الشعرية ويتفاوت الخط البياني في الشعر من أدنى المشاعر إلى أقصاها[2] . وقد بنى الدكتور القط رأيه هذا في بحور الشعر على معياري الجودة من ناحية أو الصلاحية ومعيار نوع التجربة من ناحية أخرى . وذهب الدكتور عبد الله الطيب إلى استقصاء القول والدراسة وفق الربط بين الخصائص المعنوية والأوزان في " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " وذلك في المبحث الثاني وعنوانه أوزان الشعر وموسيقاها [3] ، وهو الذي اعتمد فيه هذا المنهج حيث قرر ذلك عند تمهيده لهذا البحث .

إلا أن هذا المنهج نفسه قد وجد نقداً من بعض الدارسين ، فالدكتور هدارة يعد " محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهداً ضائعاً ؛ لأن الوزن وحده لا يمكن أن يضفي على الشعر لوناً معيناً ، ولكن جميع عناصر الشكل تتحد في

---

(1) انظر د. عبد القادر القط : مقال بعنوان "حول الشعر المهموس"، عدد الثقافة ، رقم ١٩٤ .

(2) انظر د. مصطفى عبد الغني : البنية الشعرية عند فاروق شوشة ص ١٣٩ .

(3) د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج١ ، ص ٧٢ - ٣٤٤ .

إعطاء القصيدة لونها سواء أكان هذا اللون صارخاً تشيع فيه الفتنة ويتأجج بالشهوة أم كـــان هادئاً يتسم بالجد والرزانة . وقد رأينا في الرثاء قصائد في بحور قصيرة من المجموعة التي يطلق عليها الدكتور الطيب اسم البحور الشهوانية ، ومع ذلك قد بلغت الغاية في تصوير جو الحزن والكآبة والجد " [1] .

أمـــا د. شكري عياد فيرى أن صاحب " المرشد " لا يستند في تمييزه بين الخصـــائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي . فهو بالرغم من تتــبعه لكثير من النماذج الشعرية القديمة والحديثة إلا أنه لم يحاول أن يخضع هذه الـــنماذج لأي نوع من التحليل ، بل اكتفى بإثبات انطباعه الخاص عن كل وزن ، وتـــأييد هـــذا الانطـــباع بـــبعض الشواهد . ومع أن إحساس صاحب " المرشد " بالخصـــائص الموســـيقية لـــلأوزان صادق في معظم الأحيان واهتمامه بمذاهب الشـــعراء بوجـــه عام والمناسبات الخاصة ببعض النماذج بالذات يجعله قريباً من روح الشعر ، فإن تصويره لخصائص بعض الأوزان يحمل ذلك الطابع الشخصي حـــتى إن المرء ليدهش حين يرجع إلى ذوقه أو إلى قراءاته يستفتيها في صحة ما يقرؤه من أحكام .

وقـــد قـــام د. عز الدين إسماعيل باستقراء خاص للأوزان ليخلص إلى أي خصـــائص نفســـية يمكـــن أن تكون لصورة هذه الأوزان ؟ وأي فروق يمكن أن يلمســـها فيها ؟ وقد قرر بعده أن هذه الأوزان جميعاً تشترك في خاصة واحدة هي أنهـــا ليست لها خصائص ، ولا تتخذ لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر ، وهـــذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها ، فحين يقول الشاعر الجاهلي :

مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين	وتخضيع وإقـــران

---

(1) انظـــر د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص ٥٣٩ ـ ٥٤٠ ، دار المعارف ١٩٦٣م ، الباب الثالث الاتجاهات الشكلية .

وتقول :

ألا طيري ألا طيري   وغني يا عصافيري

عـندئذ نستطيع أن نلمس الفرق بين النغمتين وإن كان الوزن فيهما واحداً [مفاعيلن مكررة أربع مرات] ، فلا شك أن الضربات القوية القصيرة في الأبيات الأولى توحي بمعنى الحسم والقطع ، كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية في حين أن المـثل الـثاني تتضـح فيه نغمة أنثوية تتمثل في رخاوة المقاطع ولينها وفي بطء الحركة ، ففيها أنها نغمة مناقضة تماماً للنغمة الأولى ولم يستطع اتخاد الوزن في المثلين أن يمنع من ظهور هذين النمطين الموسيقيين المختلفين [1] .

أما صاحب كتاب [poetic - Meter] فذكر أن للوزن طابعاً مميزاً يرجع إلى ارتـباط الـوزن بمعـان معينة ؛ ففي الشعر المسمّى Limerick على سبيل المـثال ارتبط وزن الأنابيست ذو الأبيات القصيرة بمعانٍ تميل إلى الخروج على الأدب والاحتشـام ، حتى صار من الصعب أن يستعمل هذا الوزن في أي غرض دون أن يـثير الابتسام . ولو " ترجم " عمل من نوع الـ Limerick إلى الوزن الإيامبي مثلاً فسوف يختفي ما فيه من فكاهة .

وإذن فقد ارتبط هذا الوزن بالفكاهة . والأوزان ذات التفعيلة الثلاثية عموماً [الأنابيستيه والداكتيلية] تتضمن على نحو غامض شيئاً بهيجاً أو فكاهياً أو خفيفاً أو سطحياً [2] .

والسؤال الذي أثاره البحث العروضي المعاصر هو : هل من الصحيح أن كلّ بحر يتسم بسمات خاصة تجعل له شخصية خاصة وتعطيه طابعاً تعبيراً مميزاً ، فيكون أكثر ملاءمة لبعض الأغراض أو لبعض المعاني ؟

---

(1) انظر د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص ٧٨ - ٧٩ ، ط دار المعارف ١٩٦٣م .

(2) J.R. Fussell, paul : Poetic Metre and Poetic form, P.١٥, Random House, Inc. New York .

ويلاحـــظ أن مفهوم " البحر " ليس واحداً عند من تناولوا هذا الموضوع ، فبعضـــهم كان يقصد البحر في صورته التامة ، وبعضهم كان يفرق بين الصورة التامة والصورة المجزوءة من البحر [١] .

إن الذيـــن كتبوا عن خصائص " البحور " و " الأغراض " التي تناسبها قد اختــلفوا كـــثيراً ، حتى بلغ الخلاف أحياناً حد التناقض بين كاتب وآخر ، بل كان الـــباحث الواحد يناقض نفسه أحياناً ، فالطويل عند محمد العياشي ثقيل [٢] ، وعند الآخرين بحر البهاء والجلال ، ووصفه عبد الحميد الراضي بالسهولة والعذوبة [٣] ، والخفيـــف عـــند سليمان البستاني أخف البحور وأطلاها [٤] ، وعند " العيّاشي " على جانب كبير من الثقل ، وعند د. عبد الله الطيب ذو صلابة وأسر قوي معتدل ، مـــع جلجلة لا تخفى . وهو قريب من النثر كما يراه " البستاني " [٥] ، و " سفر أغـــا " [٦] ، ولكـــنه عـــند " د. حميـــد " [٧] ، يصـــلح للغناء والأناشيد ، وبعض مجزوءاته نغم رشيق للغاية كما قال " د. الطيب " [٨] .

وذكر " البستاني " [٩] ، و " الراضي " [١٠] ، و " صفاء خلوصي " [١١] عن الوافر أنه يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته ، أو أنه يجمع بين الشدّة واللين .

---

(١) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١٠٣ .

(٢) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ص ٢٩١ .

(٣) انظـــر عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، ص ٢٣ ، ٤٢ ، مطبعة بغداد ، ١٩٦٨ م .

(٤) انظـــر ســـليمان البســـتاني : إلياذة هوميروس ص ٩٣ ، دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة ، بيروت ، د. ت .

(٥) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٦) انظر عمر توفيق سفر أغا : علم العروض ص ٨٧ ، دار الرشاد ١٩٦٩ م .

(٧) انظر د. بدير متولي حميد:ميزان الشعر ص ١٠٩،دار النهضة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٧م.

(٨) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ١٩٢ .

(٩) انظر د. سليمان البستاني : إلياذة هوميروس ص ٩٢ .

(١٠) انظر عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ص ١٥٣ .

(١١) انظـــر د. صـــفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية ص ٨٤ ، مطابع دار الكتب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٤م .

ووصف " البستاني " [1] البسيط بالرقة والجزالة معاً .

أمـــا الأغراض فمن أمثلة اختلافهم فيها حديثهم عن الأغراض التي تناسب الطويل ، فلا نعرف غرضاً من أغراض الشعر لم يذكروه ، ولكنهم لم يتفقوا على ذلــك ، بل كان الواحد منهم يذكر من الأغراض ما لا يذكره صاحبه ، فنجد عند أكثرهم القصة والحوادث والتاريخ .

وهـــذه الأغـــراض ذاتها شهد النقاد فيها للرجز بطاقته الأكبر في استيعاب ضخامة حوادثها ونظمت عليه المنظومات الكبرى فأصبح بحراً ذا قيمة اجتماعية وتعليمية .

أمـــا الأغـــراض الأخـــرى فموزعة بينهم ، وقد شملت : الفخر والحماسة والوصف والهجاء والرثاء والمدح والعتاب والاعتذار والحكمة . وذكر د. الطيب أغـــراض الجد عموماً ، ومنها - أي من أغراض الجد - الفكاهة ، وهذا الغرض نسب إلى الرجز قدرته على استيعابه واستيعاب الألغاز والنكات العلمية . والوافر عند " د. عبده بدوي " يناسب السير السعيد ، وكذلك النواح والندب والانكسار [2].

وترجع هذه الاختلافات إلى أسباب منها :

[1] أن أحكامهم كانت أقرب إلى الذاتية منها إلى الموضوعية .

[2] تأثر بعضهم بقصيدة أو بعدة قصائد مصوغة في الوزن الذي تناوله .

فبعض من كتبوا عن الوافر كانوا يكتبون وعيونهم على معلقة " عمرو بن كلـــثوم " ، وقد أشار إليها " البستاني " صراحة ، ولذلك ذكر " البستاني " أن أكثر مـــا يجود فيه الفخر [3] . وذكر " الراضي " أنه وزن خطابي [4] ، أما د. " عبده

(1) انظر سليمان البستاني : إلياذة هوميروس ص ٩٦ .

(2) انظـــر د. عـــبده بدوي : دراسات في النص الشعري ، العصر العباسي ص ٢٣٩ ، دار الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٤م .

(3) انظر سليمان البستاني : إلياذة هوميروس ص ٩٢ .

(4) انظر عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ص ١٥٣ .

بدوي " فقد تحدث عنه مرة في سياق الحديث عن قصيدة " شعب بوان " للمتنبي ، ومـرة فـي سياق تناوله لقصيدة أبي فراس في رثاء أمه ، ويبدو أن ما قاله عن البحر كان بتأثير هاتين القصيدتين [1] .

إن تعميـم الحكـم على " البحر " يؤدي - في أكثر الأحيان - إلى الخطأ ، فالحقيقة أن البحر ليس صورة واحدة ، بل هو اسم يدل على صور متعددة يختلف أحدهـا عن الآخر قليلاً أو كثيراً ، فلا تستوي الصور الآتية - مثلاً - وإن نسبت كلها إلى " الكامل " :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مثل بيت عنترة :

يخبرك من شهد الوقيعة أنني	أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم
متفاعلن متفاعلن فعِلـن	متفاعـلن متفاعـلن فعّلن
مثل : وإذا ألم خيالها طرفت	عيني فماء شئونها سجـم
متفاعـلن متفاعلن	مـتفاعلن متفاعلـن
مثل : ذوت الصبابة وانطوت	وفـرغت من آلامهـا

فالصـورة الـتامة تختلف عن الصورة المجزوءة ، والصورة التي تتشابه تفاعيـلها غيـر الصورة التي تختلف فيها العروض عن الضرب .. وهكذا . وقد تحدث أكثر الدارسين عن البحر دون تفرقة بين صوره المختلفة . ومن الخطأ ربط الوزن سواء أردنا به " البحر " أم أحد صوره " بغرض " معين أو انفعال معين ، فالاسـتقراء يـدل بوضـوح على أن الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطـف والمعـاني ، وأن الغـرض الواحد يظهر في شتى الأوزان ، وكذلك الانفعال الواحد .

---

(1) انظر د. عبده بدوي : دراسات في النص الشعري ، العصر العباسي ص ٢٣٩ .

وقد لاحظ ذلك د. " عز الدين إسماعيل " ، وضرب مثلاً على الوزن الواحد يستعمل للتعبير عن انفعالين مختلفين ؛ فذكر مرثية شوقي التي مطلعها :

الضـــلوع تتقدُ والدموع تطّردُ

أيها الشجيّ أفق من عناء ما تجد

وفيهـــا تتضـــح الـــنغمة الحزينة ، ثم ذكر قصيدة " شوقي " المشهورة في وصف مرقص ومطلعها .

حف كأسها الحببُ فهي فضة ذهبُ

وهي قصيدة تشع منها البهجة ، والقصيدتان من وزن واحد [1] .

كما لاحظ " د. عز الدين " أن الانفعال ليس نوعاً واحداً ولا درجة واحدة ، فيُـــربط بوزن معيّن أو أنواع معينة من الأوزان . فـــ " ابن الرومي " يرثي ولده في أحد صور " الطويل " في قصيدة منها :

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي

و " أم السليك " ترثيه بقصيدة من وزن آخر بالغ القصر منها :

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك

فالحـــزن فـــي هذه القصيدة أقرب إلى الصرخات الحادة ، فهو يختلف عن الحزن في قصيدة " ابن الرومي " [2] .

(1) انظـــر د.عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص٥٩ وما بعدها . والشعر العربي المعاصـــر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٥٤ ، ٥٥ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٨م .

(2) انظر د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي ص ٧٧ وما بعدها .

وذهب " د. إبراهيم عبد الرحمن " إلى زيف الآراء التي تربط بين الأوزان ومعاني القصائد وأغراضها ، فهو زعم يبطله - في رأيه - تنوع أغراض القصيدة الواحـدة ، واختلاف معانيها ، وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها ، وصياغة هذا كله في بحر واحد [1] .

ناهيـنا بـأن هناك لوناً من التشابه بين بعض الأبحر وبعضها ، وكذا بين صـورها خصوصاً إذا طرأ على التفعيلات الزحاف ومكونات اللغة وخصائصها الصوتية والفيزيقية هي التي تدل على مدى تطابق اللغة مع التجربة .

ويصـبح الوزن - كغيره من العناصر - خاضعاً لتجربة الشاعر ، وللحظة تشكيله للنص . صحيح يكون الوزن وقافيته ، جوهر تمييز النوع الأدبي [الشعر] عـن غيـره مـن الأنواع الأدبية الأخرى ، ولكن تظل هناك عناصر جوهرية لا يتحقق الوزن إلا بها . أولها : التصوير الشعري ، وهو الصياغة المجازية .

كمـا يظهر الوزن وحده مجرداً ، ذات خصائص كامنة ، لا تأخذ جوهرها الشعري إلا بالتركيب والتشكيل والصياغة الشعرية ، مع بقية العناصر المتمركزة حول [المعنى العام] ،أو حول التجربة [2] .

واسـتثمر نقـاد الشـعر والأدب فكرة المعاني التمثيلية للأصوات وقيمتها التعـبيرية ومـدى التناسب بين الدلالة العرفية والدلالة الصوتية فيما يعرف عند اللغويين بظاهرة " محاكاة الأصوات لمعانيها " echo words أو onomotobics في عقد علاقة أو صلة بين الأوزان ومعانيها .

فالوزن ليس عنصراً مستقلاً عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ، لكـنه جـزء لا ينفصل من سياق المعنى ، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى علم الموسيقى ، بل إلى علم اللغة .

---

(1) انظـر د.إبراهيم عبد الرحمن : من أصول الشعر العربي ، الأغراض والموسيقى ، مجلة " فصول " ، مجلد ٤ ، عدد٢ ، يناير ، فبراير ، مارس ، ١٩٨٤م ، ص ٢٤ وما بعدها .

(2) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ١٠٤ .

إن التفريع [الذي طبق على الدال] يمكن أن يطبق على الوجه الآخر من المقال الشعري أي على المدلول ، وللنظرة الأولى ، فإنه إذا كانت القصيدة عملاً لغوياً ، فإن وظيفتها أن تحيل إلى مدلول يعد جوهراً أي يعد شيئاً قائماً عن كل تعبير كلامي أو غير كلامي ، فالكلمات ليست إلا جواهر الأشياء (1) .

ودراسة الأبنية الشعرية ، باعتبارها لغة ثانية ، لابد أن يتأسس من منظور التعبير ، لكنه ينحوَ إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة . وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي ومجاوزة له بقيمتها الجمالية .

وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالي يتميز بخاصية أولى هي " قابلية التدرج " ، على أساس أن الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة ، بل تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتواشجة . فالبنية الإيقاعية مثلاً تعد شفرة إضافية شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية ، مع أنها منبثقة عنها (2) .

(1) انظر بناء لغة الشعر : جون كوين ، ترجمة د. أحمد درويش ، ص ٤٥ ، مكتبة الزهراء . القاهرة ١٩٨٥م .

(2) انظر د. صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ص ٧٠ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ يونيه ١٩٩٤م .

الباب الثالث

معايير التصنيف الجديدة

يعد " المستوى الصوتي " أبرز مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحاً ، وذلك بحكم المادة الأولية للشعر - بوصفه فناً لغوياً - أي الألفاظ التي هي عبارة عـن مجموعة من الأصوات تخضع - عند تشكيلها الجمالي - لتنظيم خاص يلفت انتـباه القـارئ ، ويمـثل جانباً كبيراً من التأثير الجمالي للفن ، هذا التنظيم [أو التشـكيل] الصـوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من شعر ونثر ، ولكنه في الشـعر أكثر حضوراً وخضوعاً للانتظام ، فمن بين العناصر الجوهرية المحددة لماهيـة الـنص الشعري [واللغة الشعرية] هي أنه [أي الشعر] ، بناء صوتي [إيقاعي] ، يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية [أصوات ، مقاطع ، نبرات ، صـيغ وزنيـة / نحوية ، تراكيب لغوية ... إلخ] ، مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته ، فوجود الإيقاع مميز مهم للغة الشعرية .

فالشـعر يكتسـب خصوصـيته بتشـكيله الصوتي ، الأمر الذي يمنح كل عناصـره الصوتية قيمة خاصة وذاتية ، ومن خلال العلاقات القائمة بينها تتكون القصـيدة الشعرية ، وتكتسب معناها الذي " ... يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممـا يثيره بناء الكلمات كمعان ... " [1] . معنى هذا أن دلالة القصيدة لا تنفصل عن تشكيلها الصوتي ، وأن الكلمات - في القصيدة - لا تصبح قيمتها الوحيدة هي الإحالـة على محتوى أو مرجع ، وإنما يصبح لها حضور ذاتي يعود إلى جسدها الصـوتي [أو شـكلها الحسي] ، تتمتع به في ظل علاقاتها مع بعضها البعض ، فهـي - إذن - تنـتقل " .. من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الـذات إلى وضـع التميز الذاتي بإزاء ذلك كله ... " [2] ، أي لا تصبح العناصر الصوتية مجرد رموز لمدلولات أو مظاهر تحسينية وتنغيمية ، أو إنجاز لصياغات

(1) انظـر أرشيبالد مكليسن : الشعر والتجربة ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ص ٢٣ ، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ١٩٦٣م .

(2) انظـر رومـان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص ٧ .

جاهــزة ، أو حــتى تجســيد لحالات نفسية وعاطفية ، بل يغدو التشكيل الصوتي [الإيقــاع] ، دالاً نصياً يسهم - مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجاز - في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته (١) .

وبعــد أن تكتمل القوانين الصوتية ، الممثلة للمستوى الصوتي للنص ندخل إلى قوانيــن إنــتاج الدلالــة ، والشكل وهي قوانين تركيبية ، تركيبية لأن ذوق الشــاعر والكاتب والمتلقي والدارس يتدخل في عملية التركيب هذه ، ويدخل فيها مجموعــة القواعــد والقوانين الخاصة بإنتاج الدلالة المباشرة منها ، والمجازية ، والرمــزية . ويــبدأ إنــتاج الدلالة - هنا - من الكلمة إلى الجملة ، وعندما يخرج التركيب اللغوي ممزوجاً بهذا الذوق الخاص والعام ، يتشكل الشكل الفني والجمالي للنص ، وهو النص الماثل في الكتابة أو الإنشاد (٢) .

تميــز الشعر من جملة الفنون بضرورة انطلاقه من مضمون فكري ظاهر فــي صريح العبارة ، وإنه ليتهيأ للمنشأ أن يؤلف من مواد اللغة كلاماً هادفاً خالياً من كل نفحة شعرية ، ولكن لا يتهيأ له بحال أن يؤلف كلاماً شعرياً بدون مضمون فكري إلى حدّ ما معقول (٣) .

إنّ الــترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهراً وأبلغ خطورة ذلك أنّه يتّصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحــدة الدلاليــة الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية .

وتوصــل الدارسون إلى أن الترجيع الصوتي المتجسّم في ترديد الألفاظ أو تكــرارها أو تجانســها كان في الشعر من لبنات موسيقى الشعر الأساسية . وما

(١) انظــر شــكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ص ١٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٥ .

(٣) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ١٠ .

الــترجيح الصوتي في رأي البعض إلاّ مميز الشعر الأكبر [١] ، لأن الكلام - في الحقيقــة - يتكسب طاقات دلالية خلاقة في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديــدة طارئـــة بمقتضى تفاعلها ، وما المعاني التي حللها الدارسون بمعاني لغة الكلام في مستواها الإخباري ، وإنما هي معاني اللغة الجديدة التي زرعت في لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالدرّجة الأولى [٢] .

اســتثمر الدارســون فكرة الوقف على الجمل في التقطيع الشعري بما لهذا التقطيع من أثر في الدلالة ، فدرسوا موسيقى التراكيب الجزئية أو الكليّة المساهمة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة ، وقد لاحظ الدارسون أن التراكيب تتجانس في مستويين : مستوى عمودي حدّه الأقصى البيت وحدّه الأدنى الشطر ، وعلاقة الــبيت فيــه أو الشــطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر ، ومستوى أفقي حدّه الأقصـــى الشــطر وليس له حدّ أدنى معيّن ، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخــرى فـــي بقيّة البيت ، سواء أكان هذا التقطيع داخلياً أي على مستوى الجمل والمركبات ، أم كان خارجياً على مستوى الأشطار ، وفيه تناول الباحثون موسيقى الإطـــار الموســـع التقطيع ، وبدأوا فيه بالتقطيع الذي وقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرين من بيتين أو بين عجزين فأكثر ، والمقصود به التزام التراكيب نفسه على وجه يفضي إلى ضرب من التغنّي [٣] .

والــتقطيع الأفقي الثنائي ، أو الموازنة يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشـــعري على مفردات يناسب تقطيع كلّ منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تنزع إلى أن تكون تامّة . وهذا النوع اصطلحوا على تســـميته بالموازنة وما سماه الباحثون بموسيقى الإطار الدلالي الموسّع ، إنما هو تواشـــيح خاصّـــة تنسـج فـــي الإطــــار الموسيقي العام فتزيد أصواته انسجاماً ،

(١) انظـــر جان كوهين : بنية الكلام الشعري ، ص ٥٨ ، ٤٩ ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

(٢) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٧٤ .

(٣) نفسه ، نفس الصفحة .

ومضمونها جلي ، ولذلك تشبه بموسيقى الغناء تطرأ على موسيقى الشعر فتكسبه طاقة جديدة في الأداء .

أما أثره في الدلالة فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضيّة المطـروحة ، فالمعوّل في كلّ حالة إنما هو على ما يتولّد من المعاني مجتمعة أو مفترقة بفضل ضروب التقطيع المخصوصة لا علىالمعاني في ترتيبها المرسل[1].

والوقـف فـي الأصل هو توقف للصوت ، ضروري لكي يتنفس المتكلم ، فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن " المقال " ، لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية .

كـتب دي سوسـير " أن السلسـلة الصـوتية هـي أولاً شيء ممتد " ، وإذا اعتبرت في ذاتها ، فإنها ليست إلا خطاً لا تلمح الأذن فيه أي تقسيم كافٍ أو محـدد " [2] .وفهم المقال أولاً يقتضي تقسيمه ، أي ملاحظة علاقات " التشابك " المتـنوعة الـتي تجمع عناصره المختلفة ، وهو تشابك يعد في وقت واحد منطقياً ونحويـاً ويقسـم المقال إلى أجزاء مترابطة : أبواب ، فصول ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى ، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت ، فـإذا كـان التقسيم معنوياً فإنه يضاف أنّ حدوده صوتية ، والمتكلم يجد أن من الطـبيعي أن يوقـع توقف الصوت على توقف المعنى ، وبهذا يأخذ الوقف معنى محدداً ، أنه يشير الاستقلال المعنوي لوحدات يحدها .

وهكـذا فإن التقسيم المعنوي يزدوج من خلال تقسيم صوتي موازٍ ، ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع في اللغة تحت اسم " الإطناب Redondance " ، فاللغة هنا تُقيِّم دائماً أو غالباً ضعف ما تريد أن تفهمه .

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٠ .

(2) Ferdinand de Saussure : Cours de Linguistique general . ٥ e . ed. Paris, ١٩٧١, P.١٥ .

وبالطــريقة نفسها فإنه يمكن أن يقال أن كل مشهد يقسم مرتين ، مرة من خلال المعنى ، ومرة من خلال الصوت (١) .

تناول الباحثون المظاهر الموسيْقية التي استعملها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلّة عن المشروطة ،فالأساليب التي درسوها ليست لازمة للقصيدة ، بحيــث يمكن أن تقوم هذه بدونها ، ولكنّها متفاعلة مع البحر والقافية ، فلا تنفك عنهما ولا تستمدّ كيانها إلاّ من كيانهما (٢) .

الملامح العروضية : القافية والبحر والتضمين ... إلخ ، ليست مجرد صور صــوتية ، وإنمــا تمارس وظيفة معنوية ، فالقافية إذا بدأنا بها ، هي دال ، وتبعاً لمبدأ توازي الصوت والمعنى ، فإن التشابه الصوتي يعني وجود التشابه المعنوي ، والكــلمات التي تتشابه حروفها ينبغي أن تتشابه معانيها ، وهذا الجانب المعنوي من القافية أشار إليه الدارسون مرات عديدة (٣).

هكــذا كتب جاكسون " ما دمنا نقيم تعريف القافية على أساس التردد نرتكب تبسيطاً مخلاً لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط ، أن القافية تتضمن بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التي تربط بينها " (٤) .

فمــن مظاهــر موســيقى الحشو أن تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختــلف مدى وعمقاً من مثال إلى آخر ، فتتوفّر في البيت الواحد في مواطن منه مختــلفة ، كمــا تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر . وقد وجد هذا النوع من القافية الداخــلية لا يخضــع لأشكال معيّنة ، ومن الصعب تحديد صلة لتنويعها بالدلالات المختلفة ، ولكنّها قد تلعب دوراً في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي(٥).

(١) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ص ٦٩ .
(٢) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٠ .
(٣) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ص ٢٤٣ .
(٤) Jakolison : Essais de linguistique qenerale p. ٢٣٣ , paris ١٩٧٩ .
(٥) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٠ .

مشكلة العلاقة بين الدال والمدلول مشكلة جدّد النظر فيها سوسير [1] ، رائد اللسانيات في أوائل هذا القرن ، وما انفكّ علماء اللغة يواجهونها في قراءاتهم ويعرضونها في دراساتهم ، فلم يخل منها بحث لغوي حديث ، وقد حمل ذلك العرب [2] على الرجوع إلى تراثهم يستنطقونه ، لكثرة ما قال القدماء في حكاية الأصوات عند نشأة اللغة ، فغدت القضيّة في أعمالهم من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً .

وعنى الباحثون بالتبسيط في مختلف النظريات في ذلك وتعيين مواطن الوفاق أو الخلاف بينها والوقوف عند بعضها دون الآخر والتوغل فيما بدت سمة الطرافة عليها ، ووضعوا قضيّة العلاقة بين الدّال والمدلول في دراسة جانب في الكلام هو في ظاهره داخل في مجال الدّال خارج عن مجال المدلول .

ولكن شقيّه لا يخلوان من تعلق في الباطن ، كما عنوا بتجاوز ما ضبط من مواقف نظرية في القضيّة إلى التحليل التطبيقي ، فإلى البناء التجريبي لتلمس أثر القضية في واقع الكلام ، واستثمرت في مستوى لغة الشعر ، وعنوا قبل هذا وذاك بخصائص مستوى من الموسيقى - سمّاها الدارسون موسيقى الحشو [3] .

وأهم المظاهر الموسيقية العامّة التي تتركّز على شقّين إمّا في حدّ أدنى هو الصوت المنفرد ، أو حدّ أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى ، من صورة إلى أخرى .

وفي موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى ، اهتم الباحثون بالصوت الذي لا يكوّن وحده دالاً ، ولكن يكوّن مع أصوات أخرى إطاراً دلالياً

(1) Ferdinand de Saussure : Cours de Linguistique generale . PP. ١٠٠-١٠٣.

(2) انظر على سبيل المثال : د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ٧٨ ، ط٣ ، مصر ، ١٩٧٢م . وريمون طحان : الألسنية العربية ص ١١٩ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٢م .

(3) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٥٤ .

أدنى هو اللفظ . فنحن - مبدئياً ٠ في مستوى بعيد كلّ البعد عن الصلة الدلالية بين الدال والمدلول .

وبحث الدارسون فيما إذا كانت الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالـــة ترديد المتماثل منه أو المتجانس أو المتقارب إطاراً دلالياً جديداً يصنع بينها وبين المدلولات علاقة مّا [1] .

يمكـــن النظر إلى المستوى الصوتي [الإيقاع] ؛ بوصفه الشعري وتتشكل دلالـــته ، هذا الدال غير منفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد على أن ما يرتـــبط الـــدال بالمدلول في النظام اللغوي [2] ، إذ إنه في النص الشعري تتجلى القصدية في استعمال الدلائل اللغوية بشكلٍ أوضح ، فلا مجال للحديث عن علاقة اعتـــباطية بيـــن الـــدال والمدلول ، وإنما يبرز الارتباط الضروري [أو السببي] بيـــنهما ، ذلك أن اللغة الشعرية - في حقيقتها - لغة قصدية [3] ، يستعملها الشاعر بوعـــي وإدراك تامين ، فالدال يتمتع بوجود ذاتي متميز في ظل علاقاته مع غيره مـــن الدوال الأخرى في النص الشعري ، وبهذه الكيفية يساهم في تشكيل الخطاب الشعري وإنتاج دلالته [4] .

تعـــد " خصـــائص الأســـلوب في الشوقيات " [5] الدراسة العربية الشاملة والوحيـــدة في مجال الأسلوبيات التطبيقية ؛ إذ تعرضت هذه الدراسة لشعر أحمد

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٥٤ .

(2) انظر ستيفين أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال محمد بشر ، ص ٣٠ ، ٨٥ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د.ت . و رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة ص ١٢٧ ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م .

(3) انظـــر محمـــد مفتاح : دينامية النص ، تنظير وإنجاز ص ٥٦ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧م .

(4) انظـــر شـــكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص ١٨ .

(5) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص .

شـــوقي ممثلاً في ديوانه و " الشوقيات المجهولة " فقط ، وبحثته من عدة جوانب أســلوبية فيهــا الــبلاغة والنحو والعروض . وحاولت أن تصل إلى نتائج تتصل بأسلوب شوقي .

وفي هذه الدراسة جهد عظيم لا يقلل منه عدم اعتماد الجانب الإحصائي في تحليل الظواهر الأسلوبية إلا في دراسته للعروض والقوافي ، وهو جانب مهم في الدراسة الأسلوبية ، إذ إن وفرة الظاهرة في السياقات المختلفة ليست كندرتها .

وفيمــا يرتــبط بموســيقى الحشو - ويعني بها الإيقاع الموسيقي وتركيب الأصوات في البيت - هناك علاقة بين الصوت والمدلول الذي يشير إليه والمعاني الــتي يرمــز لها ، كما أن الترديد [١] في السياق الشعري يعطي للمعنى إيحاءات جديــدة ويفجِّر شحنات أخرى من المدلولات . والترديد يختلف عن التكرار الذي يعــني استعمال اللفظ مرتين في المعنى اللغوي نفسه دون تميز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار [٢] .

وفــي إطار موسيقى الحشو هناك " الجناس " الذي قد يتعدى حدود الجمال الموســيقي ويتصــل بالمدلولات في السياق الشعري كأن يلفت النظر إلى ظاهرة أســلوبية أو يعــبِّر عــن التقارب بين مدلولي المتجانسين اللذين يقومان إما على الــترادف الحقيقــي وإما على الترادف الازدواجي [٣] . كما قد يعبر الجناس عن التقابل بين معنيين كلٌّ منهما نقيضٌ للآخر ، وهذا التقابل - في النهاية - يؤول إلى تكــامل ، ومثال ذلك التقابل بين اللفظين " السنا " و " السناء " ، فالأول يدل على الســمو المعنوي ، والثاني يرتبط بالسمو المادي ، " فبين المتجانسين تتناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو ، وتقابل من حيث إن كلاً منهما يشير إلى نقيض ما يشير إليه الآخر ، ومن ثم نتج تكاملهما " [٤] .

(١) انظر السابق نفسه ، ص ٦٠ .
(٢) انظر السابق نفسه ص ٦٢ .
(٣) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٩ .
(٤) انظر السابق نفسه ، ص ٧٠ .

كذلك قد يعبر الجناسُ عن التضاد الذي يقوم على " التنافر بين المتجانسين " ، كما بين اللفظين " الداء " و " الدواء " (1) .

أما في موسيقى التراكيب فقد وضح أن ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بالتركيب نفسه في بيتين فأكثر يؤدي إلى " خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة " (2) ، كما يساعد على " خلق جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء " (3) ، ومثال ذلك قول شوقي :

فإذا سخوت بلغت بالجُود المَدَى ....
وإذا عَفَوت فَقَادِراً ، ومُقَدَّراً ....
وإذا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أمّ أو أبٌ ....
وإذا غَضِبْتَ فإنَّما هِيَ غَضْبَةٌ .... (4) .

أما التقطيع الأفقي الرباعي - أي أن يَقُومَ البيتُ الشعري على أربع وحدات صوتية صغيرة - فيستعمل في مقام التأكيد وتفصيل المُجْمَل والاستقصاء (5) ، ومثال ذلك قول شوقي في وصف القمر :

فـــلا هُو خَافٍ / ولا ظَاهِـرٌ	ولا سافِرٌ لا / ولا مُنْتَقِبْ
ولـيس بِثَـاوٍ / ولا رَاحــلٍ	ولا بالبعيدِ / ولا المُقْتَرِبْ
توارى بِنصفٍ / خلال السُّحُبْ	ونصف عَلَى جَبَل لَمْ يَغِبْ
فعولن فعولن / فعولن فـعولن	فعولن فعولن / فعولن فعولن (6) .

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٧٢ .
(2) انظر السابق نفسه ص ٧٦ .
(3) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .
(4) انظر السابق نفسه ، ص ٧٤ .
(5) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٧٩ .
(6) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .

ويمثل التدوير - الذي يعني إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين شطري البيت وإخراجه في قالب واحد ، يصل بين صدر البيت وعجزه لفظ مشترك بينهما - نوعاً من " إخراج القصائد من نسقها العمود الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار ، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع " [١] .

وفي موسيقى المقاطع يمثل التصدير [٢] مظهراً من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع [٣] . وللتصدير أشكال عدة منها أن يَردَ اللفظ ذاته في أول الصدر ، وفي آخر العجز ، أو في آخر الصدر ، وفي آخر العجز ، أو في أول العجز وفي آخره .

وتتمثل أهمية التصدير في أنه ضَرْبٌ من " تركيز الاهتمام في البيت " [٤] . أو هو عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى [٥] . يُضاف إلى ذلك ما للتصدير من أهمية في إبراز الجمال الموسيقي في البيت .

أما في موسيقى المطالع [٦] ، فإن " التذييل " [٧] يؤدي دوراً ذا أهمية في مطالع الأبيات ؛ فاللفظ المكرّر إذا وَرَدَ في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها ، وصدارته توحي بأن القصيدة تدور حول المعنى المستمد منه . أما إذا وَرَدَ في غير الطالع فإن تأثيره يقل ويدور حينئذٍ حول بعض الأغراض الثانوية كالتأكيد وبث الموسيقى في البيت [٨] .

---

(١) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٨٥ ، ٨٦ .
(٢) انظر السابق نفسه ص ٨٧ .
(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .
(٤) انظر السابق نفسه ص ٩٢ .
(٥) انظر السابق نفسه ص ٩٢ .
(٦) انظر السابق نفسه ص ٨٧ .
(٧) انظر السابق نفسه ص ٩٢ .
(٨) د. فتح الله أحمد سليمان : أسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص ٥٥ .

وقـد بحثت اللسانيات في مبدأ كمن في التأثير الذي تفرزه بعض الكلمات التي يشبه لفظها معناها كالخرير والحثيث القعقعة والصهيل ، كما بحثت في تأثير الأصـوات عـندما يرتـبط بعضها برقاب بعض عن طريق انسجامها وتواترها وتنافرها وائتلافها وتغيرها ...... إلخ [1] .

والحقيقـة أن المحدثيـن امتازوا عن علماء العربية القدماء في أنهم جعلوا لـنوع الحـركة سواء أكانت فتحة أو كسرة أو ضمة دلالة استمدوها من إحصاء الجـذور العربية في المعاجم وتتبع حركاتها من ناحية ومن الاستناد إلى الأبحاث الصـوتية الحديـثة التي تحدد الجهد العضلي المبذول في نطق الحركة من ناحية ثانية بالرغم من أنهم استقوا فكرة دلالة الملفوظ تبعاً لصوت الحرف والصيغ التي ورد فيهـا وتـتابع الحركات سوقاً للمعاني من القدماء أنفسهم يرى د. النويهي أن هـناك وحدة بين الجرس والعاطفة أو الفكرة بمعنى حكايته الصوت للانفعال وهو مـا يسـميه النقاد في الشعر الغربي [onomatopeia] وقد التفت ابن جني إلى حكايـة الـلفظ للصـوت الطبيعي ، وذكر ما توصل إليه في هذا الشأن في كتابه الخصائص باب " في إمساس الألفاظ أشباه المعاني " .

ويـرجع د. النويهي صحة ما ذهب إليه العالم اللغوي القديم ، على أساس ارتـباط اللغة العربية بأصولها الحسية الأولى ومحاكاتها لأصوات الطبيعة ومقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات إلى رموز عقلية [2] .

عـلى أن الحـرف لا يكتسب صلاحيته الأونوماتوبية في الشعر من مجرد وجـوده في كلمة منفردة ، بل في وضع الشاعر له في موضعه المعين من إيقاع جمـلة وتنغيمها أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء .

---

(1) انظر د. مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ص ١٥٠ .

(2) انظر د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي - الجزء الأول ، ص ٦٩ - ٧٨ .

ويـــرجع الدكـــتور الـــنويهي إلى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب المفضـــليات يســـتعمل فيها الشاعر الألفاظ استعمالاً معيناً ينقل الحكاية الصوتية . ولقد استطاع زهير بن أبي سلمى أن يعطي مثلاً جيداً لاستعمال هذه الوسيلة الفنية في قصيدته التي يصف فيها ناقته بقوله (١) :

وخلفها سائق يحدوا إذا خشيت

منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

ويـــرى الباحث أن الكلمات الثلاث الأخيرة [تمد الصلب ، والعنقا] تحاكي بضـــماتها الخمس على الميم ، والدال ، والصاد ، والعين ، والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكرير الشفتين ومطهما إلى الإمام في حركات متعاقبة تحاكي من الناقة لفقار ظهرها وعنقها إلى الإمام في محاولتها النجاة من السائق الذي يتتبعها ، كما يمـــثل الجهد الزائد الذي تبذله الناقة في حركتها الموضوعة ، حروف التاء والميم والـــدال المشـــددة والصاد والباء والقاف ، وكلها إما حروف إنفجارية أو حروف تحتاج إلى جهد خاص للنطق بها (٢) .

كذلـــك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعنى ، ففي بيت المتنبي الذي يقول فيه :

ومن عرف الأيام معرفتي بها   وبالناس روى رمحه غير راحم

يكرر الشاعر الراء ثلاث مرات في أوائل الكلمات "روى - رمحه - راحم " كما يرددها مرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة من الشطر نفسه . ويرى الباحث أن تكـــرار الراء على هذا النحو يرتبط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت وهي الحقد والانتقام والقسوة والتشفي .

(١) انظر القصيدة من ديوان زهير بن أبي سلمى مطلعها : إن الخليط أجد البين فانفرقا .
(٢) انظر د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، الجزء الأول ص ٥٠ .

وكذلــك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحــنك فوق الأسنان الأمامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة في الجسد الأدمي الذي تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر [١] .

وجديــر بالذكــر أن الباحث لم يشر إلى وظيفة الراء في الشطر الأول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، وفي تحليل د. النويهي لبيت أبي ذؤيب في العيــنية أشار إلى أن الصيحة الأولى في كلمة " أودى " تنتهي بالواو الساكنة التي تشــبه الطعــنة ، مما يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد على قواعد ثابتة . وإذا كان الباحث قد اهتم ببيان دقائق التنويع الموسيقي في البيت الشعري كما أشار إلى نظــام توقيــه النــبر على المقاطع ، دون أن يستخلص نظاماً مطرداً للإيقاع النبري ، فإنه قد خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ، ونحو استشراق آفاق جديدة لتطور الشعر العربي [٢] .

والمحاكــاة الصوتية [inimatopoeia] - كما يقول " أولمان " Ullmann نوع من التوافق [أو الهارموني] بين العلامة اللغوية ومعناها [٣] .

والشــعر أكثر فنون القول احتياجاً إلى هذا [الهارموني] باعتبار وظيفته التأثيرية ، ولبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية .

ومحاكــاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية ، إنما هي طاقة خالصة لــلغة ، وإن كــان الصــوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماماً ، وإنما يحــاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية ، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل يخرج عن نطاق اللغة .

---

(١) انظــر د. ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص ٣٩ ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م .

(٢) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .

(٣) Stephen, Ullman, Meaning and styl, P.١٥ oxford ١٩٧٣ .

وهـــنا يقـــوم التشـــكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحســـها المســـتخدم - في ذلك الفعل - إلى أصوات لغوية تؤثر - بالتالي - في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي (١) .

وكما يقول [Gurry] ، فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه بالعناصر التي تنشيء لنا وحدة واحدة ، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخيل ، والإيقاع " (٢) .

أرادت الدراسات الحديثة أن تستفيد من النبر الذي هو أحد معطيات الدرس الـــلغوي الحديـــث في تطبيقه على لغة الشعر ، كما حاولت هذه الدراسات تحليل الشعر إلى مقاطع مع انتظام بنيته العروضية والحقيقة أن الاستفادة من نظام النبر مع المقاطع يمكن أن يتحقق في لغة أي فيه ولو كان نثراً .

فوجود مفهوم الجذر في العربية ، وتوفر تتابع صوتي أصلي له دلالة عامة ، ثـــم اشـــتقاق أبنية صوتية جديدة من هذا التتابع لكل منها دلالة أكثر تحديداً ، أو أدق تخصيصـــاً ، من دلالة التتابع ذاته . وجود الجذر ، إذن ، يشعر بأن الارتباط بين البنية الصوتية للكلمة العربية وبين معناها لحمي عميق .

وإذ تقـــبل فرضـــية وجود النبر في العربية ، يصبح من الطبيعي أن يتوقع الـــباحث وجـــود ارتباط لحمي عميق بين البنية الصوتية للكلمة وبين النبر الواقع عليها ، ثم بين النبر وبين معنى الكلمة .

والعربية نفسها ليست مطلقة الانتظام من حيث علاقة البنية الصوتية بمعنى الكـــلمة ، وإن كان الانتظام فيها عالياً جداً ، ذلك أن هناك كثيراً من الكلمات التي يصعب فيها ، بل يستحيل أحياناً ، إدراك علاقة واضحة بين البنية الصوتية وبين

(١) انظـــر د. محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، ص ١٤ ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٨م .

(٢) P, Gurry : The Appreciation of Poetry, P.٧٣ . Oxford Uni . Press ١٩٦٨.

المعـنى ، وأول نمـط لهذه الكلمات هو النمط الذي سماه النحويون الجامد ، لكن الجوامـد لا تـنفرد بذلك ، فثمة مشتقات لها هذه الخصيصة ، رغم أنها قد تكون كـانت في مرحلة لغوية ما أكثر شفافية عن العلاقة بين بنيتها وبين معناها للجذر الـثلاثي [ق ت ل] في تركيبه " قتل " دلالة ثنائية ، طرفها الأول السياق الزمني لـلحديث ، وطرفها الثاني الذات التي ينسب إليها الحدث . أما كنه الحدث نفسه ، أي مفهوم القتل ، فإنه يأتي إلى المتلقي عبر المركبات الصوتية الثلاثة [قَ تَ لَ].

ومـن الصـعب إن لـم يكن من المستحيل ، تخصيص أحد هذه المركبات الصـوتية بأنـه المـركب الأكثر أهمية لمعنى الكلمة . الأسلم أن يقال إن التتابع الصوتي الكلي له وظيفة إشارية ، رمزية ، إلى مفهوم القتل .

ويبدو أن انعدام التمايز بين المركبات ، وكون التتابع يؤدي وظيفته الدلالية كتلة كاملة، يجعل تخصيص أحد المركبات بالنبر وتمييزه عن غيره أمراً اعتباطياً.

مـن هنا يبدو أن الكلمة [قتل] لا تحمل نبراً محدداً ، وإنها في حالة مائعة ، حيث النبر طاقة كامنة لا يحققها فيزيائياً إلا السياق اللغوي التام [١] .

وليس شرطاً أن يكون منظوماً شعراً . لقد عقد الدكتور إبراهيم أنيس فصلاً فـي كـتابه " مـن أسرار اللغة " عنوانه : " الجملة العربية : أجزاؤها ونظامها " خصـص فيـه مبحثاً عن نظام الشعر ، بدأه بتقرير أن للشعر معالم مهما قيل في شـأنها ومهمـا تباينت آراء النقاد ودارسي الأدب في علاجها ، ثم قال بعد ذلك : " ولسـنا نـزعم أن للشعر نظاماً خاصاً في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة " [٢] . وأضاف بعد هذا تعليل قوله : " فلا غرابة - إذن - أن نرى في ترتيب كلماته أمراً غير مألوف أو معهود ، ولكن ما نشهده في نظام الشعر لا يصل عادة إلى أن يصـبح ذا كيـانٍ مسـتقل عن نظام النثر في كل التعابير والتراكيب ، بل

(١) انظـر د. كمـال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، ص ٢٩٥ .

(٢) د. إبـراهيم أنيـس : مـن أسرار اللغة : ٣٢٢ ، ط٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٦م .

يشــترك مع نظام النثر حيناً ، ويفر منه حيناً آخر دون أن يعمد الشاعر إلى مثل هــذا الخــروج عمــداً ، أو يلتمسه قصداً ، بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر بــوروده " [1] . إنّ الدكــتور إبراهيم أنيس برغم أنه كان من الداعين إلى فصل الــتقعيد في الشعر عن النثر نراه هنا لا يستطيع التخلص من قبضة النثر القوية ، ويضع عيناً على الشعر وأخرى على النثر ، ويحاول أن يعقد بينهما صلحاً .

إن الــتركيب الواحد إذا ورد في الشعر وفي النثر ، في الوقت نفسه ، لن يصــبح بالدلالــة نفسها في النصّين ؛ لأنه في الشعر وسيلة وغاية معاً ، وهو في النــثر وسيلة فحسب ، إنه يمكن فكُه في النثر واستبداله ، وهو في الشعر لا يمكن معــه ذلك " إنه من غير الممكن أن يفصل الناقد بين الوسائل المؤدية إلى المعنى وبيــن المعــنى نفسه في الشعر أو في أي فنّ آخر ؛ لأن الوسائل نفسها تتضمن المعــنى " [2] . ويؤكــد " أوستين وارن " و " رينيه ويلك " أن معنى الشعر يعتمد عــلى الســياق ، فالكــلمة لا تحمــل معهــا فقط معناها المعجمي ، بل هالة من المــترادفات والمتجانسات ، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معــاني كــلمات تتصــل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " [3] .

والدكتور إبراهيم أنيس بالطبع يعني هنا النظام التجريدي،لا التعبير الحي،وقد اكتسى هيكله العظمى لحماً ودماً،وأصبح ينبض بضربات قلب القصيدة الخاص[4].

إن الشعر - مرة أخرى - ليس هو النثر مضافاً إليه الوزن والقافية ، ولذلك ينــبغي ألا نحــرص عــلى المقارنة بين الشعر والنثر ؛ لأن المقارنة بينهما تظلم

(1) انظر السابق نفسه ، ص ٣٢٣ .

(2) انظــر أرشيبالد ماكليسن : الشعر والتجربة ، ١٠٨ ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربي ة، بيروت ، ١٩٦٣م .

(3) انظــر واريــن ، أوستن بالاشتراك مع رينيه ويلك : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ص ٢٢٥ ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، سوريا .

(4) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص ٥٠ .

الشعر وتفقده أهم خصائصه . إن المعنى النثري يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخرى ، لكن المعنى الشعري لا يؤدي إلا بالصورة التي أرادها الشعر وبالتركيب اللغوي الذي اختاره ؛ ومن هنا يمكن ترجمة النثر ، ولا يمكن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ؛ لأن اللغة في الشعر غاية وليست وسيلة ، وتصبح خدمة اللغة غاية كبرى " فاللغة تدين للشعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من الناس ، فالشعراء يعطون لنا أساليب في التفكير والإحساس ، ومن ثم يدأبون على تكوين شعب عظيم ، فالتغيرات الجوهرية التي يحدثها القلائل من المؤلفين الكبار هي قنوات جديدة في الإحساس ، وأحداث جسيمة في حياة العقل " [1] ، معنى هذا أن المقارنة بينهما لا تكون إلا مقارنة بين الأنظمة المجردة ، وليس هناك ضمان أكيد في منع أحد الضربين من استعمال ما يكون في الآخر ، فضلاً عن عدم القدرة على تحديد الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر ، وهذا ما عبر عنه التساؤل الذي عرضه الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول : " ولكن هل من المستطاع أن تحدد تلك الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر ، أو على الأقل تلك التي شاعت في الأشعار ؟ من شاء مثل هذا التحديد فعليه تتبع تلك الظواهر في شعر القدماء والمحدثين وفي كل عصور الأدب ، بعد أن يتحدد له أولاً نظام النثر في كل أساليبه ، وفي كل عصوره أيضاً ، ولعل من الباحثين من يضطلع بمثل هذا العمل الضخم في المستقبل " [2] .

وأضيف إلى هذا أن تتبع تلك الظواهر في شعر القدماء والمحدثين ، وفي كل عصور الأدب مقارناً بتجديد نظام النثر في كل أساليبه وفي كل عصوره ، لا يستطيع باحث فرد أن يضطلع به ، ولن يتحقق هذا إلاَّ عن طريق تناول الشعراء شاعراً شاعراً ، وتحديد خصائص شعره اللغوية من حيث التراكيب والمفردات ، وجمع الظواهر المتشابهة في العصر الواحد من شعراء الفترة الواحدة ، وملاحظة

---

(1) انظر د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ، ١٤٨ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٠م .

(2) انظر د. إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ص ٣٣١ .

تطورهـا وثـباتها أو تغيـرها مـن فترة لأخرى ، مع مقارنتها بخصائص النثر المعاصرة لها بجميع مستوياته ؛ حتى يمكن الحكم عليها حكماً علمياً دقيقاً [1] .

وفـي " المقـال " العـادي يُكوّن مجموع الأجزاء المختلفة ، شكلاً قوياً ، ويتمـثّل توازي الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم ، واستقلال الوحدات المؤلفـة للمقال هو في الواقع استقلال نسبي ، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات ، والوقـف يـتعهد بالتعـبير عـن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاسـتقلال ، فعلى مستوى الجملة ، حيث التماسك النفسي للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبي ، لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل " علامات الترقيم " مهمة التعبير عن هذه العلاقات [2] .

وقد أوضح " س. موريه " بعض الأمور المهمة التي تميز المرحلة التي بدأ عام ١٩٤٧م من الشعر الحر عن التجارب الأولى وخاصة تلك المرحلة الأولى من الشعر الحر [١٩٢٦ - ١٩٤٦] ، فالشعر في المرحلة الحاضرة لا يحتفظ بالإيقاع الواضـح للوزن العربي - رغم عدم الانتظار في طول الأبيات وموسيقى القافية - فحسـب ، **ولكـنه يستعمل إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة ،وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية .**

والميـزة الكبرى للشعر الحر عنده هي أنه لا يفسر التجربة الشعرية على **الانصـباب في قالب مفروض سلفاً ، بل يسمح للتجربة بأن تصوغ لنفسها القالب الـذي يلائمهـا** [3] ، على أن دراسة التشكيل الصوتي [الإيقاع] لا تقف - فقط - عند حدود الدراسة العروضية من وزن وقافية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى دراسة كافة

(1) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٥٢ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠م .

(2) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د .أحمد درويش ص ٧١ .

(3) انظر نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ، ص ٣٩ وما بعدها .

التنظيمات الصوتية في النص الشعري ، [أصواتاً أو مقاطع ، أو كلمات ، أو صوراً نحوية ، أو عبارات وتراكيب ...] [١] .

والغرض الذي حاولنا أن نحدد ملامحه في خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه في نقطتين :

[١] الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية ، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ولا في الجوهر الفكري ، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى .

[٢] **هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبي ، وكل وسيلة من وسائله ، أو كل " صورة " تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية ، لها طريقة مختلفة تبعاً للمستوى** [٢] .

وكثير ما يسمع المرء أو يقرأ - في سياق نثري - عبارات منظومة كمياً ، فلا ينتبه لما فيها من وزن ، وقد دعا ذلك بعض الدارسين إلى البحث عن عنصر آخر غير الوزن [بمعناه الكمي] .

وقد شغلت هذه الفكرة " د. أنيس " منذ أصدر كتابه " موسيقى الشعر " ثم عاد إليها بعد زمن طويل في مقال بمجلة " الشعر " . افترض " د. أنيس " أن " الإيقاع " في الشعر هو الذي يميّزه عن النثر حين يتفقان في الوزن بمعناه [الكمي] ، وكأنه عامل أساسي هو نغمة موسيقى الشعر . و " الإيقاع " عند " د. أنيس " هو نغمة صاعدة في مقطع منبور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر ، والقاعدة التي يتحدد بها موضع هذا " الإيقاع " هي :

---

(١) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ص ١٨ .

(٢) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ص ٢٢٥ .

يـــتراوح الإيقاع بين ثلاثة من المقاطع في وسط الشطر ، ويقع على واحد مـــنها بشـــرط أن يكـــون مقطعاً طويلاً ، وبشرط ألا يكون في نهاية كلمة ، وألا يحتوي على اللام التي هي جزء من أداة التعريف . ويتحدد موضعه حينئذ باختيار أحد هذه المقاطع على أساس الترتيب التالي :

[أ] إذا اشـــتملت المقـــاطع الثلاثة على ألف مدّ كان الإيقاع على مقطعها ، أما إذا اشتملت على ألفي مدّ ، آثر الإيقاع مقطع الألف الثانية .

[ب] إذا اشتملت هذه المقاطع على مدّ غير الألف [ياء أو واو] كان الإيقاع على مقطعه ، وفي حالة اشتمالها على حرفَيْ المدّ ، يؤثر الإيقاع الثاني منهما .

[ج] إذا لـــم يشـــتمل المقاطع الثلاثة على حرف مدّ كان الإيقاع على المقطع الذي استوفى الشروط الآنفة ، فإن وجد مقطعان مستوفيان لها ، كان الإيقاع على الثاني منهما [1] .

وأهـــم نقـــد يوجه إلى هذه الفكرة أن هذا " الإيقاع " ليس شرطاً أساسياً في أداء الشعر ، فكثيراً ما نسمع الشعر يؤدي بغير هذا الإيقاع .

وعند وجود نغمة صاعدة في الشطر قد لا تكون في الموضع الذي حدّده " د .أنيـــس " ، بـــل يختلف هذا الموضع باختلاف أسلوب الأداء ، ثم إن كثيراً من الشطور يخلو من مقطع واحد تنطبق عليه الشروط التي ذكرها " د. أنيس " ؛ ففي هـــذا الشـــطر مثلاً : [أرق على أرق ومثلي يأرق] ، نجد المقاطع التي تتوسط أربعة [لا ثلاثة كما يريد " د. أنيس "] هي [أ - رَ - قِنْ - وَ] ، ليس فيها مقطع طويل إلا " قِنْ " ، وهو في نهاية كلمة " أرِقن" ، ثم إنّه ليس منبوراً وفقاً لأسلوب الأداء المصري [2] .

(1) انظـــر د. إبـــراهيم أنيس : مجلة " الشعر " ، القاهرة ، إبريل ١٩٧٦م ، ود. علي يونس " النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد " ، ص ٢٨ وما بعدها .

(2) انظـــر د. إبـــراهيم أنيـــس : موسيقى الشعر ص ١٦٨ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

وقــد اتفــق د. عبد القادر القط " و " د. عز الدين إسماعيل " على إمكان قراءة هذا الشطر وغيره بطرق متباينة تجعل الإيقاع في مواضع مختلفة .

وإذن فهذا " الإيقاع " لا يمكن أن يكون أساسياً في أوزان الشعر العربي أو في موسيقاه . إن الوزن ليس مجرد أصوات تتموج في الهواء فتلتقطها الأذن ، إنه حســيّ عقــليّ في الوقت نفسه ، والإدراك الحسي للأصوات يكمله إدراك عقليّ لعلاقــات بين هذه الأصوات ، ومعرفة بما اصطلح عليه من نُظُم ، ومما يساعده على هذا الإدراك العقلي وجود علامة تلفت القارئ إلى هذه العلاقات والنظم . وقد تكــون هــذه العلاقة طريقة في الإلقاء ، اصطلح عليها لتمييز الشعر عن النثر ، بــزيادة إبراز النبر والتنغيم ، وزيادة طول الصوائت الطويلة ... والمعاني نفسها تــؤدي هــذه الوظيفــة أحياناً . وفي الشعر حين يُكتب تكون العلاقة طريقة كتابة الشعر المصطلح عليها ، كأن يقسم إلى أبيات ، وأشطر ، بين كل شطرين فراغ ، دون أن يســتنتج مــن ذلك أن هذا الفراغ بين الشطرين عنصر أساسيّ في وزن الشعر ، وكذلك العلامات الأخرى .

وخفــاء الوزن على النحو الذي شرحه " د. أنيس " يكون في شطر أو بيت ولا يكون في قصيدة أو قطعة أو في عدة أبيات . والأمثلة التي ذكرها " د. أنيس " إمــا أنهــا على وزن شطر أو على وزن بيت ، وليس فيها مثال واحد على وزن بيتين متتاليين أو أكثر من وزن [١] .

وتوالــي الأبيــات يزيد الوزن جهارة وظهوراً ، ويغني عن " الإيقاع " . والأمثــلة التي ذكرها " د. أنيس " وبعض العروضيين تشتبك بما قبلها وبما بعدها مــن كلام . وبعض الأمثلة التي جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفــة ، تــبعاً لــلطريقة المتبعة في قراءة النثر . وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم [٢] .

---

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : مجلة الشعر السابق .

(٢) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ٥٠ .

ولكــن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف ، فإيقاعية الشعر قد تعني الــتكرار الــدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمــل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ ، أو بهدف للكشف عن الوحدة من خلال التــنوع ، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة .

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه ، فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل ، فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستعمال العادي .

وثمة أمر مهم آخر ، وهو أن البنية الشعرية لا تُبْدِي في بساطة تلك الظلال الجديــدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة ، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه [1] .

والعربية الفصحى قابلة للوزن الصرفي ووفق تفعيلات ، وبالتالي فالخروج الجذري على عروض الخليل ، يدخلنا في شيئين : الأول : أن الكلام العادي يمكن أن يقــع فــي لحظات ، وفق تفعيلات دون أن يقصد صاحبه ، وقد حدث ذلك مع النبي  حين قال :

أنا النبي لا كذب

أنا ابن عبد المطلب

دون أن يقصد إلى وزن كلامه على بحر من البحور العربية ، ويتكرر هذا فــي قولنا للضيف [أهلاً وسهلاً مرحباً] أو يتكرر لحظة الانفعال بتكرار كلمة أو تعــبير عــدة مــرات فيصادف وزناً عروضياً ؛ لأن المنظرين والشعراء فهموا

---

(1) تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تأليف يوري لوتمان ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ص ٧٠ ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٤م .

القصـــيدة مـــن دلالة " القصد " وليس المصادفة ، ولهذا فرقوا بين البيت والمثل والمقطوعة والأغنية والقصيدة .

الشيء الثاني : أننا لابد أن نزن كلامنا في العربية حتى أن بعدنا عن تفعيلات الخـــليل العشـــرة . ويمكن هنا ، ضرورة النظر في تشكيلات صوتية وإيقاعية لم يشر إليها العروضيون ، إنما أشار إليها اللغويون والنحويون والبلاغيون .

وهناك بعض النقاد القدامى ، ويواكبهم في الرأي [محدثون ومعاصرون ، عرب ، وغير عرب] يعدون الوزن عنصراً لقيام النص الشعري ، ولكنه لاختيار وزن ما للنص الشعري بصرف النظر عن خليليته أو عدمها [١] .

وفـــي موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى [اللفظ] ، درس الباحثون مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كلّ الأصـــوات أو بعضـــها أو بين أكثر من لفظين . فخطوا خطوة جديدة في دراسة الأصوات تتمثل في الوقوف عن الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين،ورأوا ذلك قابلاً للدرس على مستويين:

[١] استصحاب أصول الدّال وأصول المدلول :

أ - الترديد:

وقصدوا به إعادة اللفظ بعينه ، ولكن بفارق دلاليّ جزئي في استعماله ثانياً ليـــس موجوداً في استعماله أولاً هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عـــن الاســـتعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي وضعه فيه الشاعر وليس وليد الاســـتعمال اللغوي المشترك [٢] . معنى ذلك أنهم جمعوا تحت عنوان " الترديد "

([١]) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٣٠٢ .
([٢]) انظر ابن رشيق العمدة ، ج١ ، ص ٣٣٣ - ٣٣٥ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مصـــر ، ١٩٣٤م . والعســـكري : كتاب الصناعتين ، ج٢ ، ص ٤١٣ ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، مصر ، ١٣٧١هـ ، ١٩٥٢م .



حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها لعبت دوراً موسـيقياً ودلالياً مّا ، لا بنصيب تكراره وحده ، وإنما بهذا ، وبها زاد الثاني على الأول مـن الدلالـة ، فلم تكن من باب التكرار المجرّد ، اللهم إلاّ حالات منه لم يجـدوا لهـا دوراً دلالياً خاصاً ، ولا هي مع ذلك داخلة في باب التكرار ، وإنما اقتضتها الضرورة اللغوية .

وتأثيـر الألفـاظ المرددّة في الإيقاع الموسيقي ، يعد مقادير منتظمة ، هو أكبر ممّا لو كانت مقاديرها غير منتظمة [1] .

وفي ظاهرة التكرار درس الباحثون حالات التكرار التي تمثّلت في استعمال اللفظ مرتين ، في المعنى اللغوي نفسه ، لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص ، سوى ما قد يتولّد عن مجرد التكرار . وللتكرار قسمان : ما تكررت فيه المـادة والصيغة الأولى على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستعملت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى .

وفـي هذا الإطار استعمل الدارسون مصطلحات رياضية ، فرأى الباحثون عمـليّة التكرار أكثر من عملية جمع ، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك ، فهي وليـدة ضـرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي ، أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه .

والضـرب فـي اصطلاحهم عن طريق التكثيف ويكون في مستويين عادة حسـبما تبينوه في الشعر ، مستوى العدد ، وهو ماديّ ، ومستوى الوظيفة ، وهو معنوي [2] .

---

(1) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٦٠ .

(2) انظر السابق نفسه ص ٦٢ .

استعملت بعض الدراسات مصطلح [الإيقاع] بدل [موسيقى] ، ولكن البحث سيستعمل مصطلح الإيقاع في سياقات تتطلبه خاصة السياقات الصوتية التي تقسم بالتوازي مع موسيقى الشعر وهذا ما دعا الدراسات التقابلية لتناول مصطلح الإيقاع في لغتنا وفي لغة أخرى لبيان علاقة ذلك بالغناء العربي عبر الموسيقى المجردة والموسيقى الشعرية (١) .

وكثير ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفاً للوزن ، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع (٢) . وكذلك في الإنجليزية يقرنون بين الوزن **Metre** والإيقاع **Rhythm** (٣) .

وأمكن تعريف الإيقاع بأنه [تتابع منتظم لمجموعة من العناصر] ، وهذه العناصر قد تكون أصواتاً ، مثل دقات الساعة ، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب . وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات [الرقص] ، أو أصوات [الموسيقى] ، أو ألفاظ [الشعر] .

والفنون " الزمانية " هي التي توصف عادةً بأنها إيقاعية ، ومع ذلك قد توصف الفنون التشكيلية أحياناً بهذه الصفة (٤) ، ولعل المقصود بها عندئذ نوع من التناظر بين الأجزاء . وقد يفهم من ربط الوزن بالإيقاع أن الوزن يجب أن يكون دائماً مثل دقات الساعة وما شابهها .

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال : عبد الله العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي .

(٣) انظر على سبيل المثال : Reaves, James, understanding poetry, pan Books, London and Sydney, third print, ١٩٧٥, P.١٢٧.

(٤) انظر جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨١م ، ص ٣٠١ .

والنوع الثاني يتمثل في أنواع من الفنون أكثر تركيباً من الأنواع الأخرى ، كالموسيقى الحديثة والشعر في مستوياته الراقية وبين النوعين فروق :

فالعلاقـــات في النوع الثاني عقلية حسيّة ، ولا تكفي الحواس لإدراكها ، بل تحتاج كذلك إلى الفكر ، ولذلك يتفاوت الناس في فهمها وتذوقها وتقديرها . ولابد أن تتوافر في متلقيها درجة من النضج العقلي والثقافي .

وأوزان الشـــعر تـــندرج فـــي الـــنوع الثاني من الإيقاع ، بل ذهب بعض الدارسين إلى أن الوزن ليس صيغة معيارية ، وإنما هو مجرد اصطلاح بين أبناء اللغة ، كغيره من ظواهرها [١] .

ولا ينـــبغي أن نقنع بمجرد رفض التقابل بين " الوزن والإيقاع " ، باعتبار هـــذا الرفض إحدى القواعد البنائية العضوية ، إذ عند هذه النقطة يبدو علم الشعر كما لو كان يتصادم مع قانون من أكثر قوانين البنية الفنية القولية دوراناً .

فالـــلغة تتوزع إلى مستويات ، وتحليل هذه المستويات مستقلة على اعتبار أنها قطاعات عضوية متزامنة بطبيعتها هو إحدى المقولات الأساسية في علم اللغة المعاصر ، ولكن الأمر في البنية الأدبية يختلف [٢] .

والحديث عن إيقاع موسيقى الشعر العربي ، يتضمن نقد العروض الخليلي ؛ لأنـــه أغفل هذا الإيقاع الصوتي وحصر عروض البيت بين التفعيلة ، والقافية ، فعامل الحركات معاملة متساوية ، وجعل كل حرف يحذف أو ينقلب مجرد حرف.

بصرف النظر عن القيمة الصوتية لهذا الحرف ، ثم إنه نظر في عروض الـــبيت نظـــر الرياضيين الذين يهمهم الكم ، وأغفل الكيف ، أي ركز على منطق

---

(١) chatman , Seymour, the component of English meter, in : Donald C.Freeman : Linguistic and litrary Style, Holt, Rinchart and minston, Inc. New York, ١٩٧٠.

(٢) انظر يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ص ٧٦ .

الحـــركة والساكن ، وأغفل الجانب الذوقي الذي يميز بين إيقاع موسيقى بيت من الــبحر وبين إيقاع موسيقى بيت آخر من البحر نفسه . ولم يذكر الخليل شيئاً من الذوق [١] .

إن لغـــة الشـــعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع أن نعطي إعادة التـــنظيم هذه [على المستوى الصوتي] مصطلح " الإيقاع " ذلك أن الإيقاع هو " تـــتابع الأحـــداث الصـــوتية فـــي الزمن " [٢] أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة [٣] . ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة ، بحيث تتوالى في نمـــط زمـــني محـــدد ، ولا شـــك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصـــوات كافة ، وإن كان الشعر يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هـــو أساس إيقاعه ، فنجد بعض اللغات مثلاً تعتمد على كم المقاطع أساساً ويسمى إيقاعهـــا في هذه الحالة إيقاعاً كميا **Quantitive** ، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساســـاً ويســـمى إيقاعها إيقاعاً كيفياً Qualitive أو نبرياً [٤] . ولا يعني هذا أن العناصـــر الأخـــرى ليست موجودة في الإيقاع ، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي ، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة [٥] .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية إمكانيات قائمة في كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذي يصنع الإيقاع في الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الإيقاع المحدثـــون أن يستخلصـــوا من تلك السمات الصوتية ثلاث صفات عدوها للإيقاع الشعري . هذه العناصر هي : المدى الزمني Duration والنبر Stress ، ثم التنغيم

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٠٧ .

(٢) Derek, Attridge, the Rhythms of English poetry, Longman, New York, ١٩٨٢. PP. ٧٦-٧٧ .

(٣) انظر د. محمد مندور : في الميزان الجديد نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص ٢١٤ .

(٤) انظر Jakobson : " Linguistics and poetics " Style in Language, Ed. By thomas Sebeok M.I.T.U.S.A. ١٩٧٨, P. ٣٦٠ .

(٥) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٤٥ ـ ٤٦ .

Intonation ، فـالمدى الزمني والنبر مرتبطان بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضاً الجهر والهمس وقوة الإسماع وضعفه ، أي أن دراسة المقاطع [على أساس المدى الزمـني] ، والنبر يغنيان عن دراسة هذه الصفات الأخيرة ، نظراً لأنها متضمنة فيهما ، فالصوائت التي هي أطول الأصوات في اللغة العربية ، هي أكثرها جهراً وأقواهـا إسـماعاً ، وأمـا التـنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتهـا . أمـا الصفة الثالثة في الأصوات [النوع] فقد أهملوها نظراً لأنها لا تؤثر في الإيقاع مادامت القصيدة من نتاج شخص واحد [١] .

وتضـاف عناصر الإيقاع اللغوية إلى موسيقى العروض والقافية والروي والـلفظ . كما نظر إليها علم العروض والقافية وعلم اللغة . الأمر الذي يعكس لنا الجدل الصوتي داخل مكونات النص الشعري .

كمـا يعكـس - لنا - في الوقت نفسه - تجادل وتآزر الشعر والنثر ، حيث يشـتركان فـي ظواهـر موسيقية من البديع الصوتي ، وفي حين يشتركان يحرم الـنص النثري من موسيقى العروض ، مما يشي بأهمية النص الشعري واحتلاله للمقام الأول من اهتمام النقاد والشعراء على السواء .

وتعمـل هـذه البنية الصوتية الموسيقية داخل الشعر بخاصة وفق قوانين " التكرار والترديد " و"التوزيع المكاني" و " التساوي والنص والزيادة " وهي قوانين صالحة لكل موسيقى ، سواء أكانت مجردة أم مرتبطة بلغةٍ ما . بل نستطيع القول بـأن الـتوزيع والمـزج الذي يصنع " هارموني " القطعة الموسيقية كما يصنع " الانسـجام " عـند البلاغيين والنقاد [التوافق الصوتي] بين كلمات النص ، حيث تخضع الظواهر الجمالية والفنية لقانون عام [٢] .

إن الإيقـاع كيـان نصـي معارض للوزن الذي هو نظامي ، فالإيقاع هو المـتغيّر والوزن هو الثابت . والوزن الذي هو نمط مجرد يُتعرف عليه بواسطة الـتقطيع . يشـكل نظـام توقعاته الخاص ، جموده الخاص ، وسرعان ما يصبح

---

(١) chatman, S. Atheory of Meter. Moutan & Co. London. ١٩٦٣. P. ٣٠ .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢١٨ .

إدراكه آلياً . والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك ، ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص (١) .

ويرجع الوزن لطاقة أكبر هي الإيقاع ،أي وقع الأصوات وتواقعها ، على محـوري الـبيت الشعري والنص الشعري ، وهو تواقع يمكن قياسه وتوصيفه ، مقارنته وموازنته بمثيله في الظروف نفسها أو في غيرها ؛ لأن هذا الإيقاع بمثابة الجوهـر الحي للصوت المادي ، في دورانه واتزانه ، وانضباطه ، وللكون الحي عـلى إيقاع جسده ، غير قلبه وخلاياه ، وطريقة حركته ، فهو حركة جوهرية في الكون والحياة تكاد تشبه الغريزة .

وتظهـر هـنا قدرة الشاعر في تقليد هذا الإيقاع العام ، وتتجلى قدراته في إعادة صنعه عند كتابة النص الشعري ، حتى قبل أن ينظر لقوله ، ولفنونه (٢) .

ومفهـوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعاً وانتشاراً ، وقد حدد الباحث الفرنسي " بيير جيرو " طبيعة الإيقاع حين كتب :

" إن العـروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دوراناً ؛ لأن موضوعهما يتمثل في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات" ، ثـم يتابع حديثه قائلاً : " بهذه الصورة فإن البيت الشعري هو الوحدة التي يمكن أن تقاس بسهولة " (٣) .

ويشـمل مفهوم الإيقاع ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعني بذلك خاصية التردد ، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع (٤) .

(١) انظـر بارتون جونسون : دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر : ص ١٥١ [الفكر العربي ، العدد : ٢٥ ، ترجمة د. سيد البحراوي] .

(٢)انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٠٥ .

(٣) انظـر Pierre Quiraud : problems et methods de la Statistique Linguistique . Paris, ١٩٦٠, PP. ٧ – ٨ .

(٤) انظر تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة : يوري لوتمان ص ٧٠ .

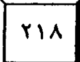
وينــتج الإيقــاع الشعري من نوعية الأصوات وكيفية تركيباتها في الجملة الشعرية بداية ، ويمتد بامتداد التركيب حتى نهاية النص الشعري . وعند التركيب تتراصــف الكــلمات بمستويات عديدة متداخلة ومتراكبة ، ليكمل بعضها البعض الآخــر ، ويســوق التراصــف بين الكلمات عدة أهداف وتقنيات وقوانين وقواعد وصــيغ تــتداخل وتــتراكب كــلها حسب قانوني " الاختيار السياقي ، وعلاقات الحضــور والغيــاب . وتقــود الدلالة الجملة الشعرية لتكتمل العلاقات النحوية والصرفية على المستوى الدلالي المباشر [١] .

ونــلحظ عناصــر إيقــاع في تكرار الصوامت عند الشاعر لنتبين مواقعها وعلامــة المكــررات بعضها ببعض ، والعمل التحليلي في هذا المجال لا يقتصر عــلى مجرد عزل الصوامت المكرر إحصائها ، وتحديد نسبتها ، بل لابد أن يقف عــلى مواقع مكررات الصوامت في نسيجها العام وتنوع أشكالها في داخل النص المدروس ، فقد تتفرق الصوامت المتماثلة أو تتلاحم ، أو تتقارب في نطاق نسيجها ، وتــتخذ صوراً وأشكالاً تختلف في الكم والكيف ، قد تكون مواقعها موزعة على مســافات متباعدة في داخل الشطر أو البيت ، وقد يتجمع منها عدد معين قليل أو كثير ، في سياق صوتي واحد .

وتكرار الصوامت في النص الأدبي - بصورة عامة - يحمل في ثناياه قيمة فنية ودلالية إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة ، ويسهم بنصيب - قلّ أو أكــثر - فــي تعزيز معنى العبارة أو في محاكاة حالات النفس وأحداث الطبيعة ، ويَعقِد بين أجزاء البيت نطاقاً يزيدها تماسكاً وارتباطاً .

واستعمال التكرار الصوتي يكشف عن بعض خصائص العمل الأدبي وهو - إلى حد بعيد - يخضع لأذواق أصحاب اللغة ، ومستوياتهم الحضارية والثقافية ، فالشــعر الذي يتسم بالجزالة البدوية - مثلاً - إنما يُعنى بمتانة العبارة وقوة أسْرِها ونفاذهــا ولا يــتحقق مثل هذا الشعر إلا في ظلال نسيج صوتي قوي متماسك -

(١)انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٢٨ .



ومــثل هذا الشعر هو في نظر أصحابه - أكثر اتزاناً ووقاراً من ذلك الشعر الذي يرسل عبارته خفيفة المزاج سهلة الأداء مسترخية الأوصال.ومثل هذه النظرة التي تفــرق بين اتجاهين في نظم الشعر ، هي نظرة استوضحت غوامضها من خلال العمــل الأدبي نفسه ، ولا سبيل إلى تحقيق ذلك إلا على أساس لغوي عن طريق تحليل النسيج الصوتي إلى عناصره [1] .

يقول " شتايجر " في كتابه عن " أسس الشعرية " إن ما يحفظ الشعر الغنائي مــن خطر التحلل إنما هو التكرار ، لكن نوعاً خاصاً من التكرار هو الذي يعطي وحــدة لكل أنواع الشعر ، وأكثرها شيوعاً هو الإيقاع ،أو تكرار وحدات الزمن المتماثلة [2] .

وإنشاد الشعر أو إلقائه ظاهرة ترتبط بالشعر في أي زمان ومكان ، فجوهر الشعر إيقاع مختلف الكيفيات يأتي الإيقاع متراتباً متصلاً ، ويأتي متقطعاً منفصلاً . ويــتم الإنشاد بتوقيع الكلام حسب مشاعر المنشد ، وحسب فهمه وعلمه بالدلالة والصــوت الكامنين في النص المنشد . وتقوم النغمة الصوتية بعمل نغمة توافقية بين أصوات الكلمة والجملة ودلالتهما وإيقاعاتهما ، فتكون الجملة الشعرية المنشدة عبارة عن عدة حركات توافقية . وتحدد درجة الصوت المنشد وبعده أو قربه من مصدر الإنشاد ، ومركز التلقي ، مجموعة خصائص للمنشد نفسه . ولا ننسى في هــذا الســياق قــدرة المنشــد على التحكم في جهازه الصوتي ، ومدى استيعابه للخصائص الفيزيائية للصوت والخصائص التركيبية للغة [3] .

الــوزن - إذن - بهذا المعنى - تجريد صرف ، وإذا وضعنا كلمة " الكم " بــدلاً مــنه فإننا نجده يصبح داخلاً في تعريف د. مندور للإيقاع أنه تردد ظاهرة

(1) انظــر د. عبد المجيد عابدين : محاضرات في علم اللغة الحديث ص ١١٩ ، الإسكندرية ١٩٨٦م .

(2) انظــر د. صــلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ص ١٠٣ ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩٠ م .

(3) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٥٠ .

صـــوتية مـــا على مسافات محددة النسب على أننا إذا تأملنا أيضاً مزيد تأمل في تعــريف " الـــوزن " بأنه " كم التفاعيل " فإننا لابد أن نسأل : كيف تتميز التفاعيل بعضها من بعض ؟

لابــد إذن مـــن تلك " الظاهرة الصوتية " التي تتردد بين تفعيلة وأخرى . وإذن فإن تعريف " الوزن " يتضمن الإيقاع أيضاً ، والاصطلاحان لا يفهم أحدهما بـــدون الآخر . ولاشك أننا نستطيع أن " نجرد " معنى الكم - الوزن ، وأن نجرد معـــنى النبر - الإيقاع لنفهم هذه الظاهرة الواحدة التي تسمى بالإيقاع ، محتفظين بكـــلمة الـــوزن لمعنى آخر . ولكننا إذا بنينا على هذا التجريد " تفرقة أساسية " ، فإنـــنا نكون عرضة للوقوع في الخطأ ، ويظهر أن الذي دعا د. مندور إلى القول بهذه " التفرقة الأساسية " هو أنه نظر إلى العروض الفرنسي بالذات ، وإن كان قد صـــاغ نظريته كما لو كانت نظرية عامة . والعروض الفرنسي يقوم على وحدات متساوية في مجموعها ، وإن لم يلحظ أي نوع من التناسب فيما بين الأجزاء التي تتكون منها كل وحدة ، وهكذا بدا الكم فيه كماً لو كان متميزاً كل التميز عن النبر ، ولكن النظرية العروضية التي تصلح للشعر الفرنسي قد لا تصلح لغيره ، وعلينا إذا أردنـــا أن نصوغ نظرية عامة عن الإيقاع الشعري أن نبني هذه النظرية على عـــدة أنـــواع معروفة من هذا الإيقاع ، لا على نوع واحد ، وأن نتنبه في الوقت نفسه ، إلى أن الإيقاع الشعري بوجهٍ عام قد يتميز عن الإيقاع في الموسيقى مثلاً ، فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي .

والإيقاع الشعري يجب أنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر ، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دوراً مهماً في بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه ، وإن كان النبر - في الأصل - من أهم أسباب الطول . ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات [1] .

([1]) انظـــر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ص ٥٧ ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .

والبحر والإيقاع لهما وظيفة القافية نفسها ، تأكيد الدورة الصوتية التي هي جوهـــر الشـــعر ، ووحدة الإيقاع ليست غالباً إلا تقريبية ، لكن المهم أن يكون " النص " قابلاً للتجزئ إلى وحدات " تتذبذب " حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعاً بانتظام صوتي يكفي لكي يوجد تقابلاً جذرياً بين الشعر والنثر .

هذا الانطباع بالانتظام ، تأتي مهمة الإيقاع لكي تدعمه ، فالوحدات التفعيلية تشـــتمل على عددٍ متساوٍ من النبرات ، وفي أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هـــذه النبرات من بيت إلى آخر ، والإيقاع هو في وقت واحد بناء ودورة ، وقليلة هـــي أهمية البناء والإيقاع الذي يجري عليه البيت في أن تكون قاعدة الصيغة هي مقطعين أو ثلاثة أو أربعة .

والأهـــم أن تكون الصيغة نفسها هي التي تتردد من بيت إلى آخر لكي تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر .

وعـــدم التوازي ، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل ، فهو في بعض الحالات يـــلعب دوراً مســـاعداً في خدمة البحر أو القافية ، وفي بعض الحالات يقوم بدور إلقـــاء الضـــوء على كلمة ، ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية ، وإطراد استعمال الشـــعر الحديـــث لعدم التوازي يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية ، إن المجـــاورة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها ، وهي يراد منها معارضة التقسيم العروضي بالتقسيم التركيبي . وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك (١) .

وقـــد درست موسيقى الحشو ما يتولد من إيقاع موسيقى متميز عن تركيب الأصـــوات في البيت الشعري بمقتضى " الجواز " ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره ، وما لم يكن جوهرياً ، بحيث قد يستعمل فـــي بيـــت دون آخر ، أو في مجموعة أبيات دون أخرى ، فوجوده أو انعدامه لا يـــنجم عـــنه خلل موسيقي أو تحريف . فهذه المظاهر الموسيقية الخاصة بالحشو

(١) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ص ٢٤٦ .



تـلفت الانتـباه مـن حيث هي إمّا قصرت لذاتها وإما قصدت لصلتها بالمعاني ، فنتجت عن دورها الوظائفي المميز لها عن موسيقى الإطار [١] .

ولا يكفـي الوزن العروضي دليلاً على الإيقاع ؛ لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسـببات أخرى غير الوزن ، وقد تخفى علينا هذه المسببات ، ولكننا دائماً نحس بأثرها علينا .

ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من قصـائد ، حتى وإن تماثل وزنهن العروضي . ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذاً لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلاً في إيقاعها،وهذا افتراض غير وارد.

والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوياً وزناً عروضياً ، ولها وزن صرفي ، كما أن لها نظاماً مقطعياً ، وفيها نظام نبري . وهذه يختلف بعضها عن بعض ، وكل كلمة تختلف فيها عن أي كلمة مشابهة لها [٢] .

أمـا البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعلقاته الدلالية ،ويمكن عدها "أجرومية التعبير الشعري" على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير ، يمكن تصوره باعتباره نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من الـتوازيات والـبدائل . من المتآلفات والمتنافرات ، وعلى مجموعة من التحولات الدالـة لـلحزم الصـوتية في نهاية الأمر . وعندئذٍ يمكن بعد هذا التعرف إقامة أجـرومية للتعبير الشعري تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي ، مما يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامة لموسيقية التركيب الشعري وإيقاعاته الهارمونية المتموجة[٣].

---

(١) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢٠ .

(٢) انظر د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ص ٣١١ .

(٣) انظر A..J. Greimas : ES Sais de Semiotique poetique Trad Barcelona ١٩٧٦ Page ١٦٠ .

وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي ، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة ، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها ، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها . كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري . وبوسعنا أن نطمئن في هذا الصدد أيضاً إلى ما قدمه " علوي الهاشمي " تأسيساً على جهود الباحثين قبله في بنية الإيقاع ، خاصة في تمييزه بين " الإطار" و " التكوين " اعتماداً على مفهوم " القرطاجني " عن " التناسب " باعتباره قانوناً مركباً ، يحيل النص الشعري إلى طبقات متراكبة هرمياً ، من شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحاً متشكلاً ناجزاً وخارجياً واضحاً يتمثل في الوزن ، أو البنية الإيقاعية الإطارية . في حين ينحو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحين المستعصية على الرصد الخارجي والتقنين النظري ، نظراً لعدم استقرارها على حال محددة .. إذ تتحرك في كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة (١) .

ونستطيع القول : إن المستوى الصوتي لا ينفصل عن بقية المستويات في النص الشعري ، إنما نبدأ به في الدراسة ؛ لأنه يخضع للدرس المنضبط والدلالة العلمية الواضحة ، وتأتي المستويات الأخرى تالية له ؛ لأنه ناظمها ، وحامل تركيباتها .

وهذا ما جعل التطوير الموسيقي الشعري يبدأ بمخالفة العمود الشعري ، كسر تكرار الوحدة في السطر أو البيت ، وبذلك تحولت التوازنات الصوتية في النص التقليدي والإحيائي إلى تناغم عام في النص الرومانسي أي تحول القوافي وعروضها إلى موسيقى عامة تشمل النص ، وتشترط الصورة الشعرية جوهراً لاكتناه التجربة الشعرية .

---

(١) انظر علوي الهاشمي : السكون المتحرك - الجزء الأول - بنية الإيقاع ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الشارقة ١٩٩٢ ، ص ٥٠ .



وبالتالي انتقلت تعريفات الشعرمن الكلام الموزون المقفى الدال إلى التعبير الصادق عن ذات الشاعر ، وأضافت تعريفات الرومانسيين وجهات نظر لا تنتهي لموسيقى النص الشعري؛ إذ أصبح لكل نص موسيقاه المتميزة لابتعاد عن النمطية القـــادرة في الشعر قبل الرومانسي . وقد وصلت هذه الخصوصية إلى تبني بعض النظريات الموجودة عن كل المقاييس السابقة ، كما يحدث في قصيدة الشعر الحر الـــتي تسمى الآن بقصيدة النثر ، وأصبحت موسيقى الشعر المعاصر هي موسيقى التركيب الدلالي [1] .

وقـــد ظهـــر في الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة ، وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة الـــبيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها ، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كـــلها مـــن حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضاً دون أن يكون له مبرر كافٍ في كل حالة . وقد كانت المحاولات الأولى في هذا الاتجاه جزئية ولم تخرج إلى تغيير جوهري في بنية القصيدة الموسيقية [2] .

وحـــدد د. محمد النويهي [3] مزايا الشعر الحر في أن الشكل الجديد لاشك أخف جرساً وأخفى موسيقية وأقل دوياً وضجيجاً ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع ، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة للبيت ذي الشطرين فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائي الرتيب الذي صار يؤلم الأذن الحساسة .

وبســـاطة الأســـاس الإيقاعي الذي يقوم عليه الشكل الجديد ، وهو التفعيلة الواحـــدة الـــتي يستعملها الشاعر بأي عدد يحتاج إليه حاجة عضوية في كل جملة موسيقية . هذه البساطة التي لا تتقيد بقوانين عديدة صارمة وشكل تام التحدد ، هي

---

(1) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٣٥ .

(2) انظر د.عز الدين إسماعيل:التفسير النفسي للأدب ص ٨٢،دار العودة،بيروت،ط٤، ١٩٨١م

(3) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص ١٠٥ وما بعدها ، ١٩٦٤م .

الـــتي فتحت للشاعر المجال لعدد لا ينتهي من وسائل تنويع الإيقاع والنغم ، حتى يصير لكل قصيدة طراز موسيقي خاص بها .

وهذه البساطة الشكلية الأساسية التي تسمح لشعرائنا بالتنويع الإيقاعي والتنغيمي هي التي مكنت شعراءنا الجدد من العودة إلى الاقتراب من لغة الكلام الحية .

ولعـــل منطلق د. النويهي في نقده للعروض الذي وضعته " نازك " للشعر الحر يأتي من أنه لا يرى أن الشكل الجديد هو الأداة الكاملة لمتطلباتنا الفنية التي نطمـــع فـــي تحقيقها في شعرنا العربي . ولا هو أقصى ما يتاح لشعرنا من مجال الـــتطور . يقول د. النويهي إن بالشكل الجديد عيباً أساسياً يصدر عن أنه لا يزال قائماً على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدي ، وهو لذلك سيظل محتفظاً بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتوبة تملها الأذن المرهفة التي تطمع في إيقاع أكثر خفوتاً وموسيقية أكثر دقة وتنويعاً [١] .

إن الشـــكل الجديد بحريته في عدد التفاعيل في كل بيت ومرونته التشكيلية وتخلصـــه من سيمترية الشطرين .. يبذل جهده في تلافي ما يمكن تلافيه من هذا الجـــرس الـــبارز والرتوب الممل ، ولكنه مادام مرتبطاً بالتفاعيل القديمة فإن هذه التفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعي هو بطبيعته حاد بارز مسرف في الرتوب ؛ لأنـــه يعـــتمد على عدد لا يتغير من الحروف مرتبة بترتيب لا يتغير من الحركة والسكون تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها [٢] .

ويقف بنا عروض الشعر الحر عند هذا المنحنى بين " نازك " التي حددت هذا العروض وربطته بالعروض القديم وبين " د. النويهي " الذي يرى أن في هذا الـــربط كـــثيراً من الخطأ وكثيراً من الضرر حسب ما صورته " نازك " كصورة أولى للشـــعر الحـــر وحـــتى يـــبرز لنا أسلوب عروضي له لا يقوم على التفعيلة العروضية ويبعد عن العروض القديم ويتمتع بحرية أكبر وأوسع [٣] .

---

(١) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص ١٤٢ .
(٢) انظر د. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ص ١٤٢ .
(٣) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٥٠١ .

إن الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بهـا الوحـدات الإيقاعيـة ، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين خاصـيتي التكرار واللا تكرار ، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية ، تتميز بها أيضاً وبالقدر نفسه عملية التقفية .

وتديـن أصول نظرية القافية الحديثة بنشأتها إلى " ف . م . جيرمونكسي " الذي تميز عن أقرانه من أتباع مدرسة الدراسة الصوتية للشعر [Ohrphilologie] بما ارتآه في كتابه الصادر سنة ١٩٢٣ تحت عنوان " القافية ، تاريخها ونظريتها " من أن القافية لا تعني مجرد التطابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية ، وقد كتب " جيرمونسكي " في ذلك " يجب أن ندرج تحت مفهوم القافية كـل تكرار صوتي يؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقي للشعر " (١) ، وقد أصبحت مقولة " جيرمونسكي " هذه أساساً للمفاهيم التي تناولت القافية فيما بعد .

ومن الضروري أن نلاحظ - مع ذلك - أن مثل هذا المفهوم للقافية يضع في اعتباره القافية داخل القصيدة ، وهو مفهوم ذائع وذو قيمة ، ولكنه مع ذلك وعلى إطلاقه لا يشكل الخيار الوحيد في الموضوع (٢) .

والقافية تقوم بدور دلالي في تركيب الجملة الشعرية " فالكلمات التي تشترك بالصـدفة فـي عناصر صوتية متشابهة تتجاوز دافعة بمعانيها المعجمية في تقابل

(١) انظـر ف . م . جيرمونسـكي : مدخـل إلى علم الوزن - نظرية الشعر - لينجراد سنة ١٩٢٥م ، نقلـه يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ص ٩١ .

(٢) انظر يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ص ٩١ .

بعضها نحو تحرر شديد [1] ، فالكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب ، والـوزن بطـبيعة الحـال متوقع ، وبالتردد الصوتي المتكرر من جانب آخر ، والحـروف الـتي يجـب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضاً ، وإذا كان الإيقاع هو الـتكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة ، فإن كلمات القافية تشكل جانباً مهماً من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدي دوراً دلالياً له أهميته في كيان النص فتشـابه عناصر مختلفة ،أو - بالعكس - اختلاف عناصر متشابهة يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة [2] .

ووجهـة الـنظر المعاصـرة تتمثل في " أن القافية وموسيقاها ليستا جزءاً ضـرورياً مـن الشعر ؛ إذ القافية الموحدة تحدد المعاني وتقود الشاعر بعيداً عن أفكاره الأصلية وتضطره إلى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية ، وتصدم إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع وإحساسية الخلق ، وأن تأثيرها الرنان يفسد إيقاع الوزن،كما أن الصور والأفكار في القصيدة الجديدة هي عناصر أكثر أهمية.." [3].

وقد أخذت دراسة القافية نوعاً من العمق بدلاً من سرد مجمل القواعد فقط ، فالدكتور إبراهيم أنيس [4] يستعرض الشعر العربي قديمه وحديثه ، ليخلص إلى أن معظـم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع روياً ، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها ، فوقوع الراء روياً كثير شائع في الشعر العربي في حين أن وقوع الطاء قليل نادر ، وأمكـنه عـلى ذلك تقسيم حروف الهجاء التي تقع روياً إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

(1) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٠٣ .

(2) انظر المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(3) انظـر س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ط ١٩٦٩ م ، ص ١٦ - ١٧ .

(4) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٤٣ وما بعدها .

[١] حـــروف تجــيء روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء ، وتلك هي : الراء ، واللام ، والميم ، والنون ، والباء ، والدال .

[٢] حـــروف متوســطة الشيوع ، وتلك هي التاء ، والسين ، والقاف ، والكاف ، والهمزة ، والعين ، والحاء ، والفاء ، والياء ، والجيم .

[٣] حروف قليلة الشيوع : الضاد ، والطاء ، والهاء .

[٤] حـــروف نـــادرة مجيئها روياً : الذال ، والثاء ، والغين ، والخاء ، والشين ، والصاد ، والزاي ، والظاء ، والواو .

يقول د. أنيس " ولا تعزي كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة " (١) .

أما الدكتور عبد الله الطيب (٢) فيقسمها إلى ثلاثة أقسام :

[١] القوافي الذلل : وهي عنده الباء ، والتاء ، والدال ، والراء ، والعين ، والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق ، والنون في غير تشديد أسهلها جميعاً .

[٢] القوافي النفر : وهي الصاد ، والزاي ، والضاد ، والطاء ، والهاء الأصلية ، والواو .

[٣] القوافي الحوش : وهي الثاء ، والخاء ، والذال ، والشين ، والظاء ، والغين.

والدكتور عبد الله الطيب يبدي في دراسته لهذه القوافي ملاحظات عامة عن حـــروف الـــروي وحـــركاتها مفترضـــاً أن الأوائل كانوا ينطقون هذه الحروف والحـــركات كما ننطقها الآن ، معتمداً على نماذج من الشعر العربي يساند بها تلك الأحكـــام الـــتي يطلقها ، ومن أمثلة هذه الأحكام التي تعتمد على ذوقه وإحساسه الموسيقي الخاص قوله : إن الإجادة في النونيات عسيرة ليسرها وما يتبع ذلك من

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٤٤ .

(٢) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد ، ج١ ص ٤٦ وما بعدها .



الإسهاب والثرثرة والنونيات الجياد تكاد تعد على الأصابع [1] والتاء قريبة من النون في السهولة ، إذا جاءت مكسورة في قافية المتدارك [2] . وكثيراً جداً مجيئها في الطويل [3] وهي سهلة أيضاً إذا جاءت في قافية المتواتر مسبوقة بألف المد ، بل هي أسهل في هذه القافية منها في قافية المتدارك لكثرة جموع التأنيث السالمة والإجادة في التاء كصاحبتها النون قليلة وجيادها أقل من جياد النون ، لاسيما في قافية المتدارك ؛ لأنها فيها رتيبة جداً [4] إلى آخر تلك الأحكام في تتبع واسع للكثير من القوافي في الشعر العربي .

أما حركة الروي ، وما يتبع ذلك من تقسيم القافية إلى مطلقة ومقيدة ، فقد اعتمد أيضاً د. أنيس على مدى الشيوع [5] ، فوجد أن القافية المقيدة قليلة الشيوع **في الشعر العربي " لا تكاد تجاوز ١٠% وهي في شعر الجاهليين أقل منها في شعر العباسيين ، وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر** ، وقد تجيء بنسب قليلة في بحور مثل : الطويل ، والرجز ، والمتقارب ، والسريع ، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى ، إلا أن القافية المطلقة فهي الكثير الشائع في الشعر العربي ؛ لأن ما يقرب من ٩٠ % من الشعر العربي جاء محرك الروي .

أما الدكتور عبد الله الطيب فيرى أن استعمال القافية المقيدة بعد المد كثيراً جداً نحو " غادر " و " ناصح " و " عليم " ، ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مد غير كثير ، وفيه عسر شديد في البحور الطوال إلا بحري الرمل والمتقارب لخفتهما .

وعامة البحور القصار يصلح فيهما التقييد من غير اعتماد على مد قبله ، ثم يتتبع الدكتور عبد الله الطيب القافية المقيدة باختلاف البحور ليبدي لنا أحكاماً

(1) انظر د. عبد الله الطيب : المرشد ، ج١ ص ٤٦ .
(2) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .
(3) انظر السابق نفسه ص ٤٧ .
(4) انظر السابق نفسه ، والصفحة نفسها .
(5) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٥٦ وما بعدها .

تختلف باختلاف البحور ، فبحر البسيط بخاصة من أشق مسالك القافية المقيدة بحرف متحرك اللهم إلا أن يكون الروي المقيد هاء . وبحر الخفيف يشبه البسيط في هذه الناحية . وبحر الوافر يجيء فيه التقييد مع عسر شديد ، والكامل الرجز يقبلان التقييد والجياد المقيدات منها قليل ، والطويل أصلح الأوزان الطوال للروي المقيد، وقد تجيء قافية الطويل منتهية بالهاء الساكنة بعد حرف ملتزم فتحسن جداً.

ومن أعسر القوافي المقيدة قافية المترادف وهي التي يتوالى في آخرها ساكنان ، وأعسر ما تكون عندما يكون الساكنان صحيحين ، وهو نمط صعب والشعراء يتحامونه إلا في المشطورات القصار ، وشبيه بالصحيحين الساكنين في العسر أن يكون الحرف السابق للروي الساكن واواً أو ياء ساكنة مفتوحاً ما قبلها ، كما في قول الراجز : [الرجز]

مالك لا تنبح يا كلب الدوم قد كنت نباحاً فمالك اليوم

وهذا النوع نادر لا يكاد يجيء إلا في مشطورات السريع ، وقل أن تجده في القصائد الطوال . وقد وقف الدكتور شكري عياد في " موسيقى الشعر " عند بحث كل من الدكتور أنيس ، والدكتور الطيب في القافية كأكبر بحثين مفصلين عنها عند المحدثين إلا أنه لم يجد - كما يقول - في واحد من هذين الفصلين نهجاً جديداً في دراسة القافية ، فقد زاد الدكتور إبراهيم أنيس شيئاً من المقارنة بين قوافي القدماء وقوافي المحدثين ، كما نبه إلى الخصائص اللغوية لكل من الألف ، والواو ، والياء ، إلا أنه لم يعرض لوظيفة القافية في الإيقاع ولا لقيمتها الموسيقية بأكثر من ملاحظات يسيرة كقوله " إن التزام حركة بعينها قبل الروي مما يكسب القافية نغماً وموسيقى " ، وهذه موضوعات يرى د. شكري عياد أنه يجب الوقوف عندها طويلاً ؛ لا أن يكتفي فيها بمثل هذا القول المجمل ، وإن يكن صادقاً ، ثم يتساءل : " هل ترجع قيمة القافية فقط إلى أنها ظاهرة تتردد في فترات زمنية منتظمة ؟ وهل تستوي في ذلك مع النبر مثلاً ؟ ثم ماذا كان التزام حركة بعينها

قبل الروي مما يكسب القافية نغماً وموسيقى ؟ وهل يقصد بالنغم هنا شيء أكثر من التكرار ؟ " [١] .

أما بالنسبة للدكتور عبد الله الطيب ، فيرى د. عياد أن له أحكاماً ذوقية على القوافي ، كأحكامه على الأوزان ، فيها إحساس طيب بموسيقى الشعر ووراءها تتبع واسع لنماذجه ، ولكن ذوقه الخاص يدخل في ذلك لا تسنده نظرة موضوعية وتخامره رغبة في ألف أسلوب جديد ، فربما أطلق أحكاماً يخالفه فيها الكثيرون كقوله باستهجان التسميط وأن القافية الموحدة الملتزمة هي أنسب شيء للشعر العربي اعتماداً على نماذج قليلة رديئة من الشعر المتعدد القوافي .

والقافية عند د. شكري عياد ينبغي أن تدرس من ناحيتين : من ناحية دورها في الإيقاع ، ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة ، ومن خصائص القافية - عنده - إلى جانب تكرار الحرف الساكن في آخر البيت المسمى بالروي أنها تختص بخاصيتين :

[١] الحرص على أن تتساوى القوافي تساوياً تاماً من الناحية الكمية ويظهر ذلك لا في تساوي عدد المقاطع فحسب . بل يظهر أيضاً في التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة ؛ إذ إن حرف المد - كما يقرر د. إبراهيم أنيس - يكاد يبلغ من حيث زمن النطق به ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكناً ، وهذه الحقيقة تؤكد من ناحية الطبيعة الكمية للشعر العربي ، ومن ناحية أخرى ارتباط القافية بالإيقاع .

[٢] إن للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية قيمة موسيقية خاصة من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر ، ومما ينبه إلى هذه القيمة أن القافية لا تكتفي بالتزام حرف لين قصير [حركة] مكان حرف لين قصير أو حرف لين طويل [مد] مكان حرف لين طويل ، بل تلتزم أيضاً أن تتشابه طبيعة هذه

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٩٥ .



الحـــروف ، فالردف إذا كان ألفاً فيجب أن يبقى ألفاً ، وإن جاز أن تتبادل الـــواو والياء في الردف لتشابه طبيعتهما ، فكلاهما صوت ضيق كما يقول د. إبـــراهيم أنيـــس ، ولذلـــك يجوز أيضاً أن تتعاقب الضمة والكسرة في الإشـــباع والـــتوجيه ، ومما ينبه إلى هذه القيمة الموسيقية أيضاً أن معظم قوافي الشعر العربي [تسعين في المائة منها حسب تقدير د. إبراهيم أنيس] تمـــتد الحـــركة الأخيـــرة في البيت فتحيلها ألفاً ، أو واواً ، أو ياءً بدلاً من الوقوف بالسكون كما هي الحال في النثر ، وهذه الظاهرة من أهم ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر " (١) .

ويشـــتد مجال الاستبدال ضيقاً في الكلمة الأخيرة من البيت ؛ لأنها تتطلب عنصـــرين إضافيين زيادة على الوزن الشعري ، والتوازي المقطعي والاتفاق في المجـــال الدلالي ، والمجال النحوي . هذان العنصران هما التكرار المقطعي الذي تفرضـــه الكـــلمة الأخيرة في مطلع القصيدة ، وأعني به التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف الأخيرة في آخر البيت ، والتماثل الحركي في أجزاء معينة - وأعني بها حرف الرويّ - من هذا المقطع الموحّد .

ويمكـــن إدراج هذيـــن الـــنوعين تحـــت ما يسمى " التماثل الصوتي " مع ملاحظة أن قيد الوزن العروضي قد يكون مرناً ، بحيث يتحقق في كلمة واحدة أو يتحقق في كلمة وبعض كلمة أو يتحقق في كلمتين .

والقافيـــة - عـــلى مستوى الجملة - " تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتهـــا ، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لهـــا ، ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها ، ومهما كانت درجة استعمال الشعراء لهـــذه المكونـــات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها ، فإن جمال القافية يكمن في تشـــابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة

(١) انظر د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٩٣ - ٩٤ .



الشـــعر كـــلها التي تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة " (1) سواء أكان ذلك في شعر البيت أم في شعر التفعيلة (2) .

ويخضـــع نظـــام التقفية في الشعر لمنطق الجدل الذي يحكم العلاقات بين عناصــــر البـــناء الشـــعري ، وتتحدد وظائف القافية بناء على هذه العلاقات ، أي علاقـــات القافية بالمستويات الصوتية ، والصرفية ، والتركيبية ، والدلالية ، ومن هنا كانت القافية أول منطلق في تحليلات " ياكبسون " (3) ؛ لأن للكلمة الأخيرة في البيت الشعري سيطرة على هيكله التركيبي يبرز نظام التقفية - إذن - كأحد الدوال في بناء النص الشعري ، فلا تقتصر وظيفته على إحداث جرس صوتي متكرر في نهاية البيت معلنَ اكتماله الوزني ، وإنما يحقق - أيضاً وفي الوقت نفسه - وضوحاً نغميـــاً متميزاً لا يلبث أن يعاود الظهور في أواخر الأبيات ، فيخلق رابطاً نغمياً ، وشـــكلاً مـــن أشـــكال التوازي بين أبيات القصيدة إضافة إلى مساهمته في إنتاج الدلالة(4) .

لجأ المعاصرون إلى توظيف المكونات الصوتية والتركيب المقطعي لمنطقة القافيـــة ، وترجع أهمية هذه المنطقة إلى ارتباطها بالرويّ من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى اعتياد الناس أن يعنوا عناية خاصة بالخواتيم .

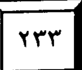
وقـــد بلغ من هذه الأهمية أن الشاعر يلتزم فيها ما لا يلتزمه في غيرها ، فـــإلى جانب التزام الرويّ في الأبيات المقفاة ، نجد التزام الردف ، وهو الصائت الطويل الذي يكون قبل الرويّ ، ومعنى التزامه أن الروي إذا سبقه صائت طويل

(1) انظـــر نظرية البنائية في النقد الأدبي د. صلاح فضل ص ٣٩٠ ، ٣٩١ ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٥م .

(2) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٩٥ .

(3) انظر توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ١٩٨٤م ، ص ٦٥ .

(4) انظـــر شـــكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ص ٨٨ .



، فالقـــاعدة أن يســبقه صائت طويل في كل الأبيات ، فإذا كان هذا الصائت ألفاً الـــتزمت الألف ، وإذا كان واواً في بعض الأبيات جاز أن يكون واواً أو ياءً في الأبيات الأخرى .

ونجـــد أيضــاً الـــتزام ألف التأسيس ، وهي الألف التي بينها وبين الروي صـــامت ، فصـــائت قصير ، كما في اللفظين ؛ " منازل " و " أواهل " ، والتزام الوصـــل ، وهـــو الصائت الطويل التالي للروي بغير فاصل ، أو الهاء التي تلي الـــرويّ وبينهما صائت قصير ، ومثل الهاء بعض الصوامت الأخرى ، ولا تجيز القواعـــد أن يكون بعض الأبيات في القصيدة مطلق القافية وبعضها مقيد القافية ، فإمـــا أن تكون كل الأبيات مطلقة أو تكون مقيدة . والتزام الخروج ، وهو صائت طويل بينه وبين الرويّ صائت قصير و " هاء " .

وفـــي أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيباً مقطعياً موحّداً في منطقة القافية فـــي كـــل القصيدة ، فإذا وقع زحاف في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه من كل بيت ، أي أن الشاعر يلتزم في منطقة القافية ما لا يلتزمه في غيرها.

ولهذا كلّه كان التركيب المقطعيّ والصوتيّ لأحرف القافية عاملاً مؤثراً في شخصـــية الـــتكوين ، فقد يجتمع في هذه المنطقة صائتان طويلان ، وقد يكون بها صائت طويل واحد ، وقد تخلو تماماً من الصوائت الطويلة .

وزيـــادة الصوائت الطويلة عموماً - ولاسيما في هذه المنطقة - مما يساعد عـــلى عـــلوّ الجـــرس ، ويساعد على خفوت الجرس قلتها أو غيابها ، وذلك لأن الصـــوائت مـــن أعظم الأصوات وضوحاً وجهارة ورنيناً [Sonority] ، وهو ما قرره بعض علماء الأصوات [1] ، ولاشك أن طول الصوائت يزيدها وضوحاً .

(1) R.R.K Hartman and F.C. Stork, Dectionary of Language and Linguistics, Applied Science publicher Ltd. London, ١٩٧٦, P.٢١١ .
وانظر د.أحمد مختار عمر:دراسة الصوت اللغوي،ص ٢٤٤،الم الكتب،القاهرة، ط١٩٧٦،١م

ويجتمع في منطقة القافية صائتان طويلان على النحو التالي :

وصــل مــع ردف - وصــل مع تأسيس - خروج مع ردف - خروج مع تأسيس ، وقد اجتمع الوصل والردف - مثلاً - في قول المتنبي :

بدت قمراً ومالت خوط بــان   وفاحت عنبراً ورنت غزالا

وجارت في الحكومة ثم أبدت   لنا من حسن قامتها اعتدالا

كأنَّ الحزن مشغوف بقلبــــي   فساعة هجرها يجد الوصالا [1] .

واجتمع الوصل مع التأسيس في قوله :

ألحَّ على السقم حتى ألفته   وملَّ طبيبي جانبي والعوائدُ

مررت على دار الحبيب فحمحمت

جوادي وهل تشجي الجياد المعاهدُ

وما تنكر الدهماء من رسم منزل

سقتها ضريب الشول فيه الولائدُ [2]

واجتمع الخروج مع الردف في قول " شوقي " :

نجــا وتماثل ربّانهــا   ودق البشائر ركبانهـــا

وهلّل في الجو قيدومهــا   وكبّر لفي الماء سكّانهــا

تحوّل عنها الأذى وانثنى   عباب الخطوب وطوفانها [3]

واجتمع الخروج مع التأسيس في قول " بشّار " :

نت الــمحب تــلين شوكته   يوماً إذا ما عزّ صاحبهُ

ثــــه علـــى وإن تجنبنـــي   ما عشت أني لا أجانبهُ

---

(1) انظر المتنبي : الديوان ، ص ١٤٠ ، دار بيروت ، بيروت ، د. ت .

(2) انظر السابق نفسه ، ص ٣١٨ .

(3) انظر أحمد شوقي : الشوقيات ، ج١ ص ٢٤١ ، مكتبة التربية ، بيروت ، ١٩٨٧م .

ريـم أغنُّ مطوّقـــا ذهبا صفر الحشا بيض ترائبه [1]

وقد يكون بين أحرف القافية صائت واحد طويل ، إما أن يكون الوصل أو الردف أو التأسيس ، ففي الأبيات التالية لأبي صخر الهذلي نجد الوصل وحده ؛

أما والذي أبكي وأضحـك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمر

لقد تركتني حسد الوحش أن أرى أليفين منها لا يروعهما الذعر

فيا حبها زدني جوى كل ليلـــة ويا سلوة الأيام موعدك الحشر [2]

وفي الأبيات الآتية للشابي نجد الردف وحده :

ألا أيهـا الظـــــالم المستبـد حبيب الظلام عدو الحياةْ

سخرت بـأنّات شعب ضعيف وكفّك مخضوبة من دمـاه

وسرت تشوّه سحر الـوجود وتبذر شوك الأسى في رباه [3]

وفي الأبيات الآتية للبهاء زهير نجد التأسيس وحده :

ومشبّـه بالغصن قلبـي لا يزال عليه طائـــر

حلو الحديث وإنهــــا لحلاوة شقت مرائـــر

أشكو وأشكر فعلــــه فاعجب لشاك منه شاكر [4]

وقد لا يكون بمنطقة القافية أيّ صائت طويل ، كما في قول شوقي :

أبا الهول طال عليك العُصُرْ وبلّغْت في الأرض أقصى العُمُرْ

([1]) هكذا بنصب [مطوّقا] ، بشّار : ديوان بشار ، ص ٢١٧ ، نشر وشرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٦م .

([2]) انظـر ديـوان الحماسة لأبي تمام : شرحه ونشره : محمد عبد القادر الرافعي ، القاهرة ، ١٣٢٢ هـ .

([3]) انظـر أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي ، منشورات دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٥٥م ، ص ١٨٥ .

([4]) انظر ديوان البهاء زهير ، ص ١٥٦ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠م .

فيا لذة الدهر لا الدهر شبّ ولا أنت جاوزت حد الصِّغَرْ

إلام ركوبك متن الـــرمالِ لطيّ الأصيل وجوب السحَرْ [1]

فإذا قارنا -مثلاً- بين هذه الأبيات وأبيات شوقي النونية السابقة،وكلاهما في وزن من أوزان المتقارب ، تبين لنا أثر الصائتين الطويلين في منطقة القافية [2] .

وقد حصر الدكتور سعد مصلوح [3] أهم صور القافية في الشعر العربي في إحـــدى عشـــرة صورة رامزاً للساكن [consonant] بالحرف " س " وللحركة القصـــيرة [short vowel] بالحـــرف " ح " وللحركة الطويلة [long vowel] بالحرف " ح ح " وهي على اعتماد هذه الرموز :

[١] ح + س ، ومثالها قول أبي نواس : [الرمل]

قل لمن يبكي على رسم درس واقفاً ما ضر لو كان جلس

[٢] ح + س + ح ح ، ومثالها قول شوقي :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

[٣] ح ح + س + ح ح ، ومثالها قول شوقي : [الكامل]

شيعت أحلامي بقلب باكي ولممت من طرق الملاح شباكي

[٤] ح ح + س ، ومثالها قول محمود غنيم [مجزوء الكامل]

كلب ينام على الجناه تمشي العدالة في خطاه

[٥] س + ح + هـــ أو ك ، ومثالهما قول أبي ماضي : [مجزوء الرمل]

أيها الشاكي الليالـــي إنما الغبطة فكـــــره

ربما استوطنت الكو خ وما في الكوخ كسره

---

(١) انظر ديوان شوقي الشوقيات ، ج١ ص ١١٧ .

(٢) انظر د. علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٥ .

(٣) انظـــر س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة وتقديم وتعليق د. سعد مصلوح ، ط ١٩٦٩ الأولى هامش صفحتي ٥ ، ٦ .

وقول الحافظ إبراهيم [مجزوء الكامل]

مطران ما حققت أمرك　　　شيء أراه يزين صدرك

[٦] س + ح أو ح ح + هـ أو ك + ح ح ، ومثالها قول المتنبي [السريع]

يموت راعي الضأن في جهله　　　ميتة جالينوس في طبــه

وربما زاد على عمـــــره　　　وزاد في الأمن على سربه

[٧] ح ح + س + ح + س ، ومثالها قول البهاء زهير [مجزوء الكامل]

لا تنكــروا خفقــان قلبي　　　والحبيب لديّ حاضر

مــــــا الــقلب إلا داره　　　ودقت له فيها البشائر

[٨] ح ح + س + ح + س = ح ح ، ومثالها قول البارودي [الطويل]

تأوب طيف من سميرة زائر　　　وما الطيف إلا ما تريه الخواطر

[٩] ح ح + س + ح+ س + ح +هـ أو ك ،ومثالها قول البحتري [الطويل]

محل على القاطون أخلق دائره　　　وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

[١٠] ح ح + س + ح + س + ح + هـ أو ك + ح ح ، ومثالها قول الربيع الغزالي [الكامل]

لا تحسبن بياض رأسي عن كبر　　　لكنه من بياض الحب ذائبه

[١١] ح ح ، ومثالها قول شوقي [الكامل]

تركتم أنطونيوس وحده يلقى العدا

من أجلكم سل الحسام وإلى الحرب مشى

يقــول الدكــتور إبــراهيم أنيــس " ومن الواجب ألا تحد القافية في أطول صــورها ، وإنمــا الواجــب أن يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى أقل عدد من

الأصوات يمكن أن تتكون منه " [1] ، فمن السهل - كما يقول - أن نقول إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات ، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ؛ لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ، ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل .

أما المستشرق " لانس " فقد قدم د. شكري عياد عرضاً لرأيه في القافية الذي ضمنه دراسته باللغة الإنجليزية [2] التي تعتمد على الدراسات الصوتية المعملية وتستنير بأصول الموسيقى وتستمد نماذجها من أربع لغات أوروبية وهي الإنجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والروسية ، على أنه يفيد منها في دراسة الخصائص العامة للقافية وتطبيقها على الشعر العربي ، فالوظيفة الإيقاعية للقافية عند " لانس " أنها تضبط مقادير الأبيات أو على حدّ تعبيره - إنها تعد خطواتنا في القراءة ، وهذه الوظيفة لازمة لكون تحديد عدد المقاطع في البيت جزءاً من الشكل الشعري .

ولا نسترسل في عرض رأي " لانس " ، ومدى إفادة د. عياد منه ، ولكننا نضع دراسة من المقارنة بينها في الشعر العربي وغيره في اللغات الأخرى على أنها تمثل أساساً لدراسة العروض المقارن [3] .

وإذا كان الدكتور عبد المجيد عابدين قد اتجه في دراسته المقارنة إلى الأوزان محاولاً اكتشاف نشأة الشعر العربي وتكوينه وبحث مدى إمكانية تشكله من الرجز فإن الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف قام بجهدين في هذا الميدان أولها

---

(1) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٤٢ .

(2) Henry Lans: the physcial Basis of Rime Stanford University press, california, ١٩٣١ .

(3) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ، ص ٢٩١ .

بتحقيقه لكتاب القوافي لأبي يعلي التنوخي ، والثاني بعمل دراسة مقارنة في نظام القوافي بين اللغات السامية .

ومما تناوله في هذا الإطار تعاقب أصوات اللين كالواو ، والياء مادامتا ردفين في قافية القصيدة العربية ، وبمعنى آخر فإن تحريك القافية من ضم إلى كسر أو العكس يعدّ أقل خطأ من تبادل إحداهما مع الفتحة .

وتسهم الأغراض الفنية كالنظم في تغيير بناء الصيغة المألوفة في الاستعمال العادي ، وذلك بتغيير نوع الصائت أو زيادة كميته أو نقصها سواء أكان ذلك لاستقامة الوزن أي في الحشو أو لانتظام القافية .

ويسجل الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف وفي السريانية للشاعر رخصة [وإن كانت غير مطلقة] للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه ؛ إذ يمكنه - مثلاً - من استعمال بعض الكلمات وحيدة المقاطع [مثل فعل الأمر من الأفعال مضعفة العين أو المعتلة وجعلها ذات مقطعين ، كما أن له الحق في إدغام بعض المقاطع في مقاطع محاورة ، فتصبح مقطعاً واحداً بدلاً من اثنين [ولا يكون هذا إلا بالنسبة للألف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة] [1] . ولا يحتوي الشعر العبري القديم على القافية إلا أن الأغنية الأولى [2] تحتوي على جناس أصوات اللين آخر الأسطر assonance كما في anwehu aromemehhu ومثل هذا الانسجام الصوتي [أو توافق الأصوات والأنغام] الممثل في "h" [أي ضمير الغائب المفرد المتصل] لا يمكن حقاً تجنبه في العبرية ؛ لأن الكثير من الضمائر يأتي كمقطع لاحق بالكلمات.وفضلاً عن ذلك فإن القافية تأتي متفرقة فقط في الشعر العبري[3].

---

(1) Gustan. Holscher, Syrische verskunst, Leipziq I.J.C. Hinrichss Buhhandling . ١٩٣٢ .

نقلاً عن د. محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ص ٤٢ ، القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٧م .

(2) انظر سفر الخروج إصحاح ١٥/١ وما يليها ، الكتاب المقدس ، الطبعة الألمانية ، العهد القديم ، ١٩٦٧ - ١٩٧٧م .

(3) انظر : خروج إصحاح ، ١٥/٢ .

أمـــا فـــي مرحلة عبرية العصر الوسيط التي تعايش فيها اليهود مع العرب عـــلى أرض الأندلس ، فقد تأثر فيها اليهود إلى حد بعيد بالفنون العربية ، عموماً والشعر خصوصاً ، وقد كتبوا على الأوزان العربية الخليلية نفسها والنظم في هذا الإطار يصنع توافقاً بين الحركات والسكنات في نهاية كل بيت ، وعند انتظام هذه الظاهرة في نهاية جميع الأبيات نحصل على القافية .

فالانســجام الصـــوتي [أو توافــق الأصوات] للأصوات الساكنة والقافية الأصـــلية تتطلب التوافق الصوتي في الحركات [أصوات اللين] التابعة لها ومن شــعراء اليهــود في هذه المرحلة صموئيل Semo el hannagdid [هنا جيد – صموئيل] الذي يعرف عند العرب بابن النغرلا ، وله قصيدة [1] أرسلها إلى ابنه يوســف الصـــغير من جهة القتال مربوطة في رجل حمامة يصف له فيها شوقه وحنيـــنه وجانـــباً مـــن المعارك ، التي يشهدها ، وقد نظم هذه القصيدة على بحر الهـــزج العربي وتفعيلاته [مفاعلين] تتردد أربع مرات في البيت وهي تقابل في العبرية [مفوعليم] mepoealim .

وهـــناك فارق طفيف في كم الحركات ونوعها بين العبرية وحالة النظم في العـــربية ، فـــإذا ما قارنا بين مطابقة المادة اللغوية والوزن العروضي في اللغتين الســـاميتين ، فسنجد أن الوزن في العبرية يشبه إلى حد كبير أوزان الزجل العامية الـــتي تهمـــل كثيراً من المادة اللغوية المنظومة وهي بارزة في حال الصوائت ، فـــنوع الصـــائت فـــي الأوزان العربية يكون صريحاً أي أن الفتحة تتبعها ألف ، والكســـرة تتـــبع بيـــاء ، والضمة تتبعها واو ، غير أنها في العبرية تكون ممالة وتحسب حركة وهذه القصيدة التي نتحدث عنها تنتهي بالمنقطع [c.v.c] ، تسبقه كسرة ممالة .

---

(1) انظر حيم شرمان : الشعر العبري في الأندلس ، ج1 ق 34 ، لوركا ص 117 – 118 ، طبعة أورشليم 1954 م .

ولـــذا عمد الشاعر إلى إيراد أغلب قوافيها من الأسماء السيجولية وأغلبها مشـــتقات كاسم الفاعل واسم المفعول من الثلاثي المزيد وقصيدة هنّا جيد سنجتزأ منها بذكر قوافي الأبيات التي يتضح فيها الدور الإيقاعي للصوائت [1] .

لفظ القافية بالكتابة الصوتية	منطوقها العربي	معناها
Mesapperet	مسبيرت	نقص
Mehubberet	محّبيرت	مربوطة
Megutteret	مقطّيرت	سخرة
Beaheret	بمحتيرت	بأخرى
Bemikemoret	بمخمورت	شرك
Memaheret	معاهيرت	مسرعة
Meromqeret	مروم قيرت	أعلى المدينة
Kesipporet	كصبّورت	كعصفورة
Beiggeret	باجّيرت	في الرسالة
Meoreret	مئوريرت	الملعونة
Mesoereot	مسوعّيرت	الريح
Mefuzzeret	مفزّيرت	شردت
Mesaeret	مشاعيرت	تتوقعه
Beasemoret	بأشمورت	في هزيع الليل
Bemeabberet	بعَمْبيرت	في المعبر
Mesuggeret	مسُجّيرت	مقفولة

([1]) انظـــر د. ممدوح عبد الرحمن : القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية ص ١٦٨ ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٨م ، الإسكندرية .

لفظ القافية بالكتابة الصوتية	منطوقها العربي	معناها
Bemahatteret	بمحتيرت	من الجب
Keadderet	كأدّيرت	كالرداء
Leytteret	ليتريت	شغت
Mesapperet	مسبّيرت	مسكرة
Bebaseret	بقتصورت	قاحل
Seharehoret	شحرحورت	أظلمت
Medabberet	مدبّيرت	تقول
Memareret	مماريرت	تتكدر
Mazammeret	مزمّيرت	تنشد
Mehudderet	مهُدّيرت	جليل
Baeseret	فعتصرِت	اليوم السابع [عيد الغفران]
Mequseret	مقُشّيرِت	مربوطة
Wuperet	فعوفيرت	وأنقشها

واعتمد الإيقاع هنا في هذا النص على الحركات الداخلية للصيغة ، ذلك أن القافيـــة تنـــتهي بمقطـــع مغلق . ولو رجعنا للطبعة الألمانية للعهد القديم ، وكان الإصحاح الذي يقع عليه نظرنا نصاً شعرياً [1] ، لتبينا طريقة تقطيعه للجمل ليبرز كيانها الشعري وإن كنا نتبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات لين ، وهي تتابع ثـــم تـــتقطع لتعود للتتابع مرة أخرى ، ويعلل الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف السبب في هذا هو أن هذه النصوص لم تكن تقرأ من شخص واحد ، وإنما من عدة

(١) انظر : سفر أشعيا .

أشـــخاص ، وبهـــذا تتضـــح القافية في كلام كلٍ ، فطريقة الترتيل الجماعي وراء المنشـــد هـــي أصلح طريقة لإظهار هذه الظاهرة وهي تشبه إلى حد كبير طريقة الحوار في الشعر الأكدي ..

وبذلك تقترب من حقيقة النغم والتناسق الصوتي الملحوظ في الشعر العبري القديم ، وهو بهذا لا يختلف عن الشعر الأكدي أو السرياني من الاحتفال بأصوات اللين أكثر من الأصوات الساكنة ، خصوصاً أنها أقل عدداً في هذه اللغات منها في العـــربية ، ولم تتأثر بالطبع الأشعار الحبشية بالأوزان العربية ، غير أنها تحتوي على قافية في نهايات الأسطر تحدث إيقاعاً يميزها عن لغة الكلام العادية ووردت الأشـــعار الحبشـــية فـــي شـــكل فني يعرف بالسلامات وفي شعر السلامات جمع " ديـــلمان " سبع أقاصص عن القديسين في الأدب الحبشي . وتنتهي كل قصة بما يســـمى " سلام " ينتهي به الترجمة ويستمطر الرحمات على القديس . وكل سلام مكـــون مـــن خمسة أسطر شعرية ، ينتهي كل منهما بقافية متواترة ، ويلاحظ أن الحركة قبل صوت الروي ليست واحدة ، إذ تأتي فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من الحركات الممالة قصيرة أو طويلة .

فـــالمعول إذاً فـــي القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير في السطر والحركة التي تتلوه [١] ، كما أن الحركات في الأشعار ذات الشطرين قصيرة في أحد الشطرين على حين أنها قد ترد طويلة في الشطر الثالث .

وهـــذا مـــا رأيـــنا مـــثله في العبرية التي لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت في القافية طالما أنهما من نوعٍ آخر [٢] .

ولما كانت الأصوات الساكنة تسبب صعوبة للقافية حتى في اللغة العربية .. لـــذا كـــان مجيء أصوات اللين في قافية الشعر السامي - عدا العربي - كثيراً ، كـــثرة ملحوظة ، على حين كان مجيء الأصوات السكنة في القافية ، أقل من هذا

---

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ص ٩١ .
(٢) انظر د. ممدوح عبد الرحمن : القيمة الوظيفية للصوائت : ص ١٧٠ .

بكـثير ، ممـا دعا د، محمد عوني عبد الرؤوف إلى القول بأن اللغات السامية لم تعرف القافية ، وإن اعترف بذلك باحثون آخرون ... وهذا ما حد/- أيضاً - بشعر اللغات الأوربية فيما أطلقوا عليها أيضاً لفظ القافية " [١] .

ولهـذا استمر تأثير الشعر العربي على غيره من الشعر قديماً وحديثاً ، فقد أعطت العربية قافيتها الموحدة [الأخيرة] لغيرها من اللغات ، وأخذت منها أنواعاً أخرى من التقفية ، وهي أنواع كانت تعد لدى نشأة القافية العربية ، وحتى تنظير الخـليل شاذة ، أو مستجلبة لبيان القدرات والتفكه ، حتى جاءت بعد الخليل بعض المقطوعات بلا قافية ، أو بقافية غير منطوقة ، وبذلك كانت [القافية] هي الوسيط المشـترك للتـبادل الموسيقي بين الشعر العربي وغيره من أشعار الأمم الأخرى قديمـاً وحديـثاً إلى جانب ما أضاف الشعر العربي - عبر عصوره الأولى - من تبادل نبري وكمي مع شعر الأسرة اللغوية السامية .

وهـنا نستطيع القول بأن القافية كانت مفصلاً في النص الشعري ، مفصلاً مرناً مع العلة ، محرماً على الزحاف ، والضرورة الشعرية ؛ لأنها تتحول بالعلة إلى طبيعتها ، أي التكرار واللزوم [٢] .

---

(١) انظر د. محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ، ص ١٩ .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص١٠٧ .

والواقع أن علم العروض لا تدفع به إلى الصعوبة سوى المصطلحات الكثيرة التي حشدت له لتكون مقوماً أساسياً من مقومات دراسته ، وبداية للغة عروضية للباحث في علم العروض أو المتعلم له ، وهذا شأن كل علم من العلوم له مصطلحاته الخاصة التي لا تستعمل إلا فيه ، وله سماته وطرق دراسته ، ونحن لا نجد استغراباً في علم الصرف ولا علم النحو ولا في غيرها من علوم اللغة أو غيرها من العلوم ؛ لأنها تستعمل مصطلحات خاصة بها ، وقد تسببت مصطلحات علم العروض في تصعيبه وإكسابه مشقة التعلم ، فكانت حملة بعضهم على العلم نفسه وبعضهم نقدها واستنكر كثرتها ، كالدكتور إبراهيم أنيس(١) ، ولكن القوانين الموسيقية الشعرية، قوانين لغوية في الأساس، ففي اللغة :موسيقى الصرف الثابتة الخاصة بتصريف الأسماء والأفعال والأوزان ، وفي اللغة موسيقى الحروف ومقاييس تصويتها أو نظمها،ويجمع الميزان الشعري كل هذه الخصائص دفعة واحدة ؛ لأن موسيقى الشعر عملية معقدة تتحمل فيها موسيقى النص مسئولية توصيل كل شيء عند تركيب العبارة أو الجملة .

لذا تتداخل - في موسيقى الشعر - قوانين اللغة والصرف والتركيب الصوتي الأمر الذي يضطر الباحث إلى تحليل هذه المستويات المتعددة بدرجات متفاوتة لتكون محصلتها هذا النغم العام-حامل التصوير والدلالة والتركيب. فقضايا موسيقى الشعر تتداخل فيما بينها ، وتنمو بنمو النص الشعري وتتغير معه (٢) .

ولعل هذا ما قصد إليه الدكتور تمام حسان حين قال " إن الصرفيين حين نسبوا السكون إلى حرف المد عند الكلام عن التقاء الساكنين كما في [الضَّالِّين] و [مدهَامَّتان] ، لم يقصدوا أن حرف المد مشكل هنا بالسكون ؛ لأن المد والحركة لا يقبلان السكون ولا الحركة أ، وإنما قصدوا شيئاً شبيهاً باعتبار

(١) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٤٥ .

(٢) انظر د. مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص .

العروضيين (لا) حرف المد مساوياً من حيث الكمية الإيقاعية حركة متلوة بسكون " [1] .

ويلاحظ أنه يقصد بالمد المصطلح الحديث وهو الصائت الطويل ، ولذلك وجده يساوي الحركة متلوة بسكون . أما المدّ في المصطلح القديم فهو الساكن فقط مفصولاً عن الحركة التي من جنسه قبله . ويعترف د. محمد مندور بتساوي المقطع المتوسط المغلق مع المقطع الطويل المفتوح ، ويقول : " ويأتيه الطول من الزمن الذي يستغرقه الحرفان الصامتان ، فهذا الزمن لابد من حسابه " [2] .

بينما يختار د. إبراهيم أنيس في سبب تسوية أهل العروض في حشو البيت بين مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح والآخر مغلق ، ويرى " أن الدراسة الصوتية تؤكد لنا أن مثل هذه المساواة في زمن النطق بكل منهما غير معقول ، بل تسجل الأجهزة الحديثة أن حرف المد من حيث زمن النطق به يكاد يبلغ ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكناً " [3] .

ضم القدماء والخليل من بينهم الألف ، والواو ، والياء[في حالة كونها مداً] إلى السكون . وما قاموا به لا يجانب الصواب ، بالرغم من أن الفرق بين الحركات الطويلة باعتبارها أصواتاً ، والسكون باعتباره عدم صوت ، فإن القدماء ربما نظروا إلى المسألة من زاوية أخرى ، ذلك أنهم ربما قارنوا بين الصامت متبوعاً بصائت قصير فصامت مثل : لَمْ [أداة جزم] ، فُزْ [فعل أمر] ، لِذْ [فعل أمر] ، والصامت متبوعاً بصائت طويل ، مثل : [لا] [أداة] ، فُو [الفم] ، لِي [حرف الجر وياء المتكلم] فوجدوا أن المدة التي يستغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت قصير فصائت ، مساوية لتلك التي يستغرقها نطق الصامت المتبوع بصائت طويل . ولعل هذا هو الذي دفعهم إلى تجزئ الحركة الطويلة إلى حركة

([1]) انظر د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ص ٧١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣م ، القاهرة .

([2]) انظر د. محمد مندور:في الميزان الجديد ص ٢٣٦ ،ط٣ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

([3]) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٣٢٥ .

وسكون هو المد ، وإلى عد الجزء الثاني الذي هو المد سكوناً ، وقد ساوى الخليل فـــي العروض بين الصامت المتبوع بصائت قصير فصامت ، والصامت المتبوع بصائت طويل ، وعدهما معاً سبباً خفيفاً .

ولاشـــك أن الـــذي ســـوغ له هـــذا هو التساوي في الإيقاع – وهو أساس العـــروض- بيـــن الصنفين من السبب الخفيف على أن الخليل لم يكن استثناء في عروضــــه فـــي هذا ، فهو لم يفعل أكثر من أن طبق المفاهيم الصوتية التي كانت مســـتعملة عند اللغويين والنحاة على أيامه ، وهذه المفاهيم ساوت عملياً بين هذين الصنفين أو هذين النوعين من المقطع [١] .

لقـــد أخذ د. إبراهيم أنيس على دارسي العروض وشرحه أنهم وحتى أيامنا هذه يتدارسون قواعد الخليل كما هي لم يزد واحد منهم عليها حرفاً " بل لقد وقفوا عند الأبيات التي استشهد بها الخليل وأصحابه لا يتعدونها إلا فيما ندر من الأحوال ، ولا هم لهم إلا تحصيل تلك القواعد يرددون مصطلحاتها وينشدون شواهدها دون إصغاء في غالب الأحيان إلى ما اشتملت عليه من نغم وموسيقى " [٢] .

كمـــا أخـــذ عليهم أنهم اقتصروا على ذكر أمور لا تمت للعلم نفسه بصلة وثيقة كقولهم : " إن العروض يجنبنا مواضع الزلل حين ننشد الأبيات ويعرفنا أن القـــرآن الكـــريم ليـــس بشعر ، بل نسيج وحده " [٣] ، وأخذ عليهم كذلك مبالغتهم ومغـــالاتهم في بحث أوزان الشعر أن يشترطوا في تسمية الشعر شعراً أن يقصد إليـــه الشاعر قصداً ويعمد إليه عمداً ، وعلى هذا فليس بشعر ما كان وزنه اتفاقاً . وحمـــل عليهم أيضاً في استعمالهم ألفاظاً كثيرة قليلة الشيوع وسبغهم عليها معان اصـــطلاحية تحتاج دائماً إلى الشرح والتبيان . يقول د. أنيس " ولست أعلم علماً من علوم العربية قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه علم العروض على قلة أوزانه وتحددها " [٤] .

---

(١) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ص ٧٢ .
(٢) انظر د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٤٣ ـ ٤٤ .
(٣) انظر السابق نفسه ، ص ٤٥ .
(٤) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٨٢ .

ويــرى د. أنيس أن الطالب يجد في تحصيله مشقة وعنتاً ، بل يجعله ينسى أنه بصدد أمر يمت إلى فن جميل هو من أجمل الفنون . ومن مقارنة عمل الخليل - والأقدمين بصــفة عامة في العروض أو النحو أو اللغة - بعمل المحدثين من عــلماء الأصــوات الوظيفية ، يتضح أن مفهوم الأقدمين للحرف المتحرك [وهو يــتركب مــن صامت وصائت قصير] ، يطابق مفهوم المحدثين لمقطع بعينه هو المقطع الأول [القصير المفتوح] ، ويطابق أجزاء من المقاطع الأخرى هي : أول المقطع الثاني [المتوسط المقفل : لَمْ] ، وأول المقطع الخامس [الطويل المزدوج الإقفــال : عــبْدْ] ، على أن المقطعين الثالث والرابع يمكن اعتبارهما قريبين من مفهوم الحرف المتحرك ، إذا لم نهمل أن الأقدمين كانوا يجزئون الصائت الطويل إلى حــركة وســكون ، فيكون المتحرك إذن تعبيراً عن الجزء الأول من المقطع الثالث [المتوسط المفتوح : مَا] ، وعن الجزء الأول من المقطع الرابع [الطويل المقفل : بَابْ] .

ويصــح عــلى هذا الأساس أن نعد نظرة الأقدمين - ومن بينهم الخليل في عروضـــه - إلى الحــرف المتحرك خطوة نحو تحديد المقطع في اللغة العربية ، مــادامت نظــرت إلى الصوت في سلوكه ووظيفته داخل النظام ، فهي إذن نظرة صوتية وظيفية ، لا نظرة صوتية [1] .

في إطار النظام البديل الذي كان يحلم به الدكتور أبو ديب مستعملاً وحدات الخليل ذاتها [السبب] و [الوتد] جعل من فكر الخليل حقيقتين جذريتين : الأولى هـــي أن الــبحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستعمال الوحدتين الإيقاعيــتين هي أن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستعمال الوحدة الأولى وتكــرارها عدداً معيناً من المرات ويتشكل الآخر باستعمال الوحدة الثانية وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما [المتقارب ، والمتدارك] .

ورأى الدكــتور أبو ديب أن الحقيقتين المقررتين تبطلان إذا اتخذنا أساساً للوصف أيّ تفعيلة أخرى من تفعيلات الخليل . هذه الظاهرة تشعر على الأقل بأن

---

(1) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ص ٦٨ .

الوحدتيــن [فعولــن / فاعــلن] لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلين الأساسين النابعين منهما لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي ، وأن التشــكلين الأساســين الــنابعين منهما لهما خصائص يجب اكتناهها ؛ لأنها وثيقة الالتصاق بطبيعة هذا الإيقاع .

وهــو يــرى أن الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان إلى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية - في رأيه - هما [علن / فا] ، وأن تشكل الوحدتين يعتمد على علاقة [فــا] بــ [علن] من حيث التتابع الأفقي . [فعولن] هي ، إذن ، [علن + فا] بيــنما [فاعلن] هي [فا + علن] . كما رأى أن أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنــبع مــن علاقــة هاتين النواتين التتابعية ، وأن تغيّر الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أواخر من النواة [فا] في سياق النواة [علن] .

وهو يرى أنه لتنمية دراسته بشكل سليم يلزم اقتراح ثلاثة مصطلحات يرى هو أنها جديدة واعتمدها في تطوير نظامه المقترح هي :

[١] سمى كلاً من [فا] و [علن] " نواة إيقاعية " .

[٢] وسمى التشكل الناتج من تركيبهما " وحدة إيقاعية " .

[٣] وسمى التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها " تشكلاً إيقاعيا " .

وهــو يــرى أن هــذه المصــطلحات أدق - وألصق بحركية الإيقاع –من مصــطلحات الخليل : السبب ، الوتد ، التفعيلة ، والبحر [1] ، وهو في الحقيقة لم يغير إلا اسم مصطلحات وبقيت الظواهر والاستعمالات كما هي ومتى كان النظام البديل يتم بتغيير الأسماء ؟! .

والدكتور إبراهيم أنيس في " موسيقى الشعر " والدكتور عبد الله الطيب في " المرشــد إلى فهــم أشــعار العــرب وصناعتها اتخذا نهجاً خاصاً في دراسة العروضــيين في العرض وطريقتهم في التقعيد ، وابتكر كل منهما طريقة خاصة

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٤٨ - ٤٩ .

لمعالجة دراسة الأوزان العروضية وتركز كل منهما في نقده للعروضيين ومنهجهم على أن الصنعة العروضية هي التي أوحت لهم بكثير من التخيلات والافتراضات الوهمية كما أنهما يختلفان معهم في أن الوزن لا يصبح قاعدة يدون ضمن الأوزان الشـــعرية بوجــود بيت أو بيتين على مقياسه ، بل يجب أن يكون وزناً شائعاً لدى كثير من الشعراء وقيلت عليه كثير من القصائد [1] .

وتقف الموسيقى الشعرية وسيطاً بين الموسيقى بمعانيها المجردة والموسيقى مرتــبطة بدلالـــة اللغة ، فهي حاملة الدلالة والمجاز والرمز ، وهي متداخلة مع الموسيقى المجردة عند [الغناء] و [الطرب] و [الإنشاد] ، وهي مفصولة عند الترتيل والتجويد ، مثلاً على الرغم من استفادة بعض القراء من مقامات الموسيقى لتحسين الأداء البشري . وهنا تظهر مشكلات التداخل بين العلوم والفنون والآداب ، ثــم بيــن النغم في تجلياته المجردة [الموسيقى العروض المجرد] ، ثم [طرق الأداء النغمي للغة في الشعر وخارجه] [2] .

وقد تم تصنيف المصطلحات العروضية إلى ثلاثة أنواع :

[١] النوع الأول منها ذلك الذي أثر فيه جانب النحو والتصريف .

[٢] والنوع الثاني منها فهو ذلك الذي يحمل طابع البيئة .

[٣] أمـــا النوع الثالث من مصطلحات الخليل في علم العروض ، فهو ذلك القسم الذي تأثر فيه بالجانب اللغوي ، فجاءت كلها تحمل معاني في اللغة أو مشتقة من معانٍ لغوية ، وهذا النوع هو الجزء الغالب في مصطلحات الخليل ؛ إذ إنه لجأ إلى اللغة يستفتيها في إطلاقه الأسماء على ما اكتشفه مـــن أجزاء دقيقة للتفاعيل أو زحافات وعلل تعترضها أو بحور شعرية إلى آخر تلك المصطلحات التي تخص هذا العلم [3] .

---

(١) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٨١ .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٦ .

(٣) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٥٢٢ .

وفـــي إطار الدراسات النصية الحديثة ، مال الباحثون المحدثون إلى تفسير الظواهـــر المشتركة بين العروض والاستعمالات اللغوية تفسيراً مزجوا فيه الدلالة وإرادة المعـــاني المقصـــودة بالتحليل البنيوي للظاهرة [1]، محاولةً لاستكناه دلالة المصطلحات العروضية العربية ، وقد يعقدون صلة بين بعض المصطلحات وبين الدلالات المنتشرة في نصٍ بعينه .

وهذا ما يجعلنا نلاحظ في معجم العين أن المصطلحات الدالة على الصوت وارتفاعه ، وشدة أثره ، تنتمي للغناء والإنشاد واللحن ، وترتبط بمفهوم : القريض ، والقصـــيد ، والـــوزن ، والإفصـــاح . وتقف هذه الدلالات وراء تسمية العرب لكيفيات الشعر بالرجز أو الرمل أو القريض ، إذ تقف الدلالات خلف اختيار العقل العـــربي لكل ما هو متسق موزون معتدل القسمة ، حسن الأثر . فالشعر لديهم : القـــريض المحدد بعلامات لا يجاوزها ، وسمي شعراً ؛ لأن الشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره من معانيه ، ويقولون شعر شاعر أي جيد [2] ، ولهذا كان الرجز والرمل بمعنى الاضطراب وعدم التناسق إذا قيس بالقريض والقصيد .

ويخرج الخليل الرجز من الشعر [3] ، وتعدى الأمر إلى جعل دلالات كلمة رِجْز والركس القريبة من الرجز تدور حول العذاب ، والوسواس ، وعبادة الوثن . ويقال : إن اسم الشرك كله رجز ، ولاشك في أن الاضطراب وعدم الانتظام لا تحدث اللذة السمعية التي تجدها الأذن في القريض والقصيد .

ونجد الفارق في الشعر بين [القريض والقصيد] وبين [الرجز والرمل] يـــتوازى مـــع الفـــارق بين الكلام المنسق وبين اللغو ، فاللغو هو اختلاط الكلام

(1) د. محمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية في الشعر الحر ص ٤٨ ، الخانجي بالقاهرة ١٩٩٠م .

(2) انظـــر الخـــليل بـــن أحمـــد : كـــتاب العين ، مادة تحقيق مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦م .

(3) انظر السابق نفسه ، مادة [رجز] .

واختلافه [1] ، وهو رفع الصوت لجلب الخطأ والغلط . ويعني هذا أن العقل العربي لا يقبل المضطرب أو المؤلم ، ويبعده عن السمع والنطق على السواء ، وهو ما يسمى بالمستكره [2] .

ولقد حاول الباحثون المعاصرون التأليف في مصطلحات علمي العروض والقافية ، فألف د. محمد إبراهيم عبادة معجماً أطلق عليه اسم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية [3] . واعتمد في جمع المادة على المعجمات العامة والمتخصصة وكتب العروض والقافية ، وقام بتبسيط المصطلح وتلخيص المادة المتعلقة بالمصطلح ، ومن ذلك مصطلح البتر the amputation : [4] يراد به في العروض حذف ساكن الوتد المجموع وسكون ما قبله مع حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، أي اجتماع الحذف مع القطع ، وهو من علل النقص ويدخل البتر بحري المتقارب باتفاق ، والمديد عند قطرب ، فيصير " فعولن " في المتقارب " فعْ " بإسكان العين ، وفاعلاتن في المديد " فاعل " بإسكان اللام .

وأورد رابطاً لفظ المصطلح بعلمي النحو والقافية [المُجْرَى the triplot]

[١] يراد به في النحو الاسم الذي لم يمنع من الصرف أي يقبل التنوين ويجر بالكسرة .

[٢] ويراد به في القافية حركة الروي فتحة أو ضمة أو كسرة وسمي بذلك ؛ لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه .

كما سميت هذه الحركة " الإطلاق " ؛ لأن الصوت ينطلق بها ولا ينحبس ، وذلك كما في قول الأعشى :

(١) انظر الخليل بن أحمد : مادة [لغو] .

(٢) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٢٤ .

(٣) انظر د. محمد إبراهيم عبادة : معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية ، دار المعارف ، القاهرة .

(٤) انظر السابق نفسه ص ٥٣ .

ودع هريرة أن الركب مرتحل   وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

فضمة اللام هي المجرى :

ومـــن البديهي أن الروي المقيد ليس له مجرى ؛ لأنه ساكن أبداً ، ويكون المجـــرى فــتحة أو ضمة ، أو كسرة فتلزم في القصيدة كلها ، وقد عاب العلماء المعاقــبة بيــن الحــركات أي الانتقال من حركة إلى أخرى وخاصة بين الفتحة وأختيها ، ولكن ورد مثل ذلك عن الشعراء القدماء ولاسيما بين الضمة والكسرة .

ومن ذلك قول الشاعر :

الحمد لله الـــــذي   يعفو ويشتد انتقامُـــه

فهناك مجز ابن ثو   رِ كان أشجع من أسامة

" الهاء " وصل و " الميم " روي ، وقد اختلفت حركته من ضمة إلى فتحة ، وحــاول الدكــتور عــبادة وضع مقابل باللغة الإنجليزية لكل مصطلح يستعمل لــلظاهرة نفســها في اللغة الإنجليزية وفي كثير من الأحيان لم يكن يتوصل إلى مصــطلح محدد مقابل للظاهرة المدروسة ، فكان يستعمل المصطلح العربي نفسه مكتوباً بحروف إنجليزية مثل المجزوء Almajzua والجزل Alijazel [1] .

ولقد لقي علم العروض والقافية اهتماماً دون اللجوء إلى تأليف معجم موثق تنــتظم فيــه مصــطلحاته القديمة التي أهملها المؤلفون المعاصرون ، وتنتظم فيه مصــطلحاته المخترعة التي لم يعرفها علماء العروض الأقدمون ؛ لأن العروض العــربي لــم يبق ثابتاً عند رسوم محددة ، ولم تكن فنون جامدة ، فقد واكب علم العروض والقافية تطور الشعر العربي في عصوره المتعاقبة وتجديداته المتلاحقة ، وحــاول العروضــيون أن يبتكروا مصطلحات جديدة كلما استجدت مصطلحات الشــعر العــربي ، وكــلما ظهــرت طرائق جديدة في نظمه ، وقد حاول النقاد المعاصــرون والباحثون المتخصصون اختراع طائفة من المصطلحات العروضية لــم يشــع استعمالها ولم يتواطأ الباحثون عليها ، وهي إما مصطلحات عروضية

---

(1) انظر د. محمد إبراهيم عبادة : معجم مصطلحات النحو الصرف ، ص ٧٤ .

أجنبية معرّبة وجد لها نظير في موسيقى الشعر العربي ، وإما مبتكرات طارئة ومبدعات ذاتية ، واجتهادات لم يتفق عليها العلماء في المجامع العربية للدلالة على معنى من المعاني ، ولم يتواطأ الناس على استعمالها ، وقد لاحظنا أنه ليس ثمة مناسبة أو مشاركة أو مشابهة أحياناً بين معنى الاصطلاح الوضعي في اللغة ومدلوله الخاص ، بينما كانت مصطلحات العروض القديمة أكثر دقة ومراعاة لشروط علم المصطلح .

وظهرت مؤخراً محاولة قام بها د. محمد علي الشوابكة ، د. أنور أبو سويلم بعنوان " معجم مصطلحات العروض والقافية " [1] استقصيا فيها علمي العروض والقافية من مظانها ، وأثبتا أو بالأحرى حاولا إثبات أن لموسيقى الشعر العربي ماضياً وحاضراً ، فلها قديمها الموروث ، وحاضرها الحي الناطق ، وأن هذا العلم لم يكن يوماً مهملاً أو مضيعاً ، وأن القدماء قد بذلوا جهوداً عظيمة قصّرنا عن مجاراتها ولم نقدم إلا جزءاً يسيراً يمكن أن يضاف إلى تلك الجهود العظيمة التي حاولت اكتشاف الطاقات الموسيقية الهائلة للعروض العربي . وحاول المؤلفان أن يضما إلى معجمهما المصطلحات المستحدثة التي تتعلق بشكلٍ أو بآخر بعلم العروض ومجالاته التي عرضتها علوم أخرى كاللسانيات ، ومن أمثلة المصطلحات المخترعة والمعربة :

الفونيم ، التناص الإيقاعي ، الذاكرة النصية ، النص المتوازي ، السريع المتقل ، الرجز الثنائي [2] ، وقد أثبتنا هذه المصطلحات المقترحة ، وإن لم تتوافر فيها شروط علم المصطلح لتنبيه المجامع العربية إلى ضرورة العناية بمصطلحات هذا العلم المتجدد والتعريف بمحاولات إخراج العروض العربي من طور الجمود الذي استقر في أذهان الدارسين إلى طور الابتكار والإبداع والتجدد ......

(1) انظر معجم مصطلحات العروض والقافية ، د. محمد علي الشوابكة ، د. أنور أبو سويلم ، دار البشير ١٩٩١م .

(2) انظر معجم مصطلحات العروض والقافية ، د. محمد علي الشوابكة ، د. أنور أبو سويلم ، دار البشير ١٩٩١م ، ص ٨٠ .

واعترفا بالجهود الشخصية للباحثين الذين حاولوا واجتهدوا ، فمما ورد في المعجم التناص الإيقاعي : يعرف التناص عامة بأنه تعالق الدخول [الدخول في علاقة] نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة أو علاقة حوارية لنص ما بنصوص حاضرة أو غائبة .

أما التناص الإيقاعي فيعني تقاطع النص الشعري مع نصوص أخرى مختلفة عن جنسه الأدبي ، أو هو ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر محتلاً مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعي العام ، والحقيقة أن هذه المصطلحات المستحدثة تتعلق بالتحليلات المستحدثة ، وهي من المصطلحات اللغوية التي عنيت بتحليل النص الشعري ، لذا فهي تتعلق بتحليل النص أكثر من تعلقها بمصطلحات العروض العربية القديمة ، ذلك أن العلم نفسه ، وأعني علم العروض لم يضف إليه ما يحتاج إلى وضع مصطلحات جديدة ، وكانت بدايات الشعر العربي ونشأته وتطوره إلى أن وصل إلى الصورة الناضجة التي تمثلت في الشعر الجاهلي إحدى اتجاهات البحث العروضي وإن اشترك في هذا الجهد بعض المتخصصين في اللغات السامية [1] .

وتقودنا النقطة السابقة إلى الكلام عن الاضطراب في استعمال المصطلحات ، فقد نجد المصطلح الواحد ذا دلالتين مختلفتين ، أو ذا دلالات مختلفة عند النقاد المختلفين ، بل عند الناقد الواحد في بعض الأحيان ، فمثلاً مصطلح " القافية " معناه عند بعض الدارسين [الساكنان الأخيران في البيت ، وما بينهما والحرف المتحرك قبل الساكن الأول] ، ومعناه عند آخرين " الروي " [2] .

(1) نظر د. ممدوح عبد الرحمن : العربية والتطبيقات العروضية ص ٢١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٦م .

(2) د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٣٩ وما يليها .

ومصطلح " أصوات اللين " يستعمله " د. عياد " أحياناً بمعنى الصوائت الطويلة ، وأحياناً بمعنى الصوائت القصيرة [الضمة ، والفتحة ، والكسرة] ، أو بمعنى الصوائت عموماً [1] .

والإيقاع عند " د. عز الدين إسماعيل " هو : حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل ، وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع ، في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وهذا من الخارج [2] .

والإيقاع عند " د. عياد " : ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم ويلعب الزمن فيها دوراً مهماً [3] ، أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن [4] .

وهو عند " د. أنيس " : نغمة صاعدة في مقطع مبتور من المقاطع التي تتوسط الشطر ، وهذه النغمة عند " د. أنيس " بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر [5] .

و " د. نعمان القاضي " يميز بين [الموسيقى] و [الإيقاع] ، فالموسيقى عنده " معرفة جماعية " ، أي أنها من قبيل المعارف المشتركة ، وكذلك العروض وزحافاته وعلله وأحوال قوافيه ، أما الإيقاع فهو عزف شخصي من قبيل الإبداع وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وابتكاره وأصالته [6] .

(١) د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٩٦ ، ١١٢ .
(٢) انظر د. عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٤ ،القاهرة ١٩٥٥م.
(٣) انظر د. عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٠٨ .
(٤) السابق نفسه : ص ١٢ .
(٥) انظر د. أنيس : مجلة " الشعر " القاهرة ، إبريل ١٩٧٦م .
(٦) انظر د. نعمان القاضي : شعر التفعيلة والتراث ، ص ٣٥ ، القاهرة ١٩٧٧م .

وقـد تـتعدد المصطلحات ويقصد بها شيء واحد ، فما يسمى بالإنجليزية [stress] يسـميه أكـثر الدارسين " النبر " مثل " د. النويهي " ، " د. أنيس " ، وغيرهما ، ويسميه " د. مندور " : " الارتكاز " ، ويسميه "د. عز الدين إسماعيل" ،"الضغط" ، ويسميه " محيي الدين صبحي " : الشدة ، أو " التشديد " ، إذ يستعمل مصطلحي "المقاطع المشددة والمخففة" بمعنى المقاطع المبتورة وغير المبتورة [1].

ويـتكرر الأمـر نفسـه مع مصطلح [الإيقاع] الذي يعني وقع الصوت وتراتبه في الكلمة والجملة الشعرية ، ولهذا كان لابد أن يتقوى مصطلح [الإيقاع] بدراسات [الموسيقى] ودراسات [اللغة] على السواء ، وهو ما يتيح توسيع دلالة مصطلح [الإيقاع] أيضاً ،كما حدث مع مصطلح [الموسيقى] من قبل دلالته على موسيقى خاصة بالشعر .

صحيح أن مصطلح موسيقى ليس عربياً ، ومصطلح إيقاع من حقل دلالي غير حقل العروض إلا أنهما متداخلان ؛ إذ يدخل مصطلح [الإيقاع] داخل الدلالة الكبيرة للموسيقى ، وقد استعمل هذا المصطلح [الموسيقى] جزءاً من كتاب [الشفاء] ، والعـودة لهـذا المصـطلح واسـع الدلالة أفضل من اتخاذ مصطلح الإيقاع إذ الموسيقى نتاج هذا الإيقاع [2] .

وواضـح أن هـذا الخـلط في استعمال المصطلحات قد يؤدي إلى البلبلة والاضـطراب وسـوء الفهم ، وإذا كان من الصعب أن يجتمع كل الدارسين على مصـطلحات موحدة ، فلا أقل من أن يوضح الدارس معاني مصطلحاته الخاصة وهو ما لا يحدث في كل الحالات .

ويـبدو أن مشـكلة المصطلحات في حاجة إلى جهد هيئة عامة تعمل على تحديدها وتوحيدها على مستوى الدول العربية كلها [3] .

(1) انظر أوستن وارين - رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ص ٢١٦ ، ١٩٧٢م .

(2) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٤ .

(3) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٢٣٣ .

تعـــرّض المعاصـــرون لأنماط شتى من الشعر الغنائي من حيث البحور ، ومن حيث القوافي ، ومن حيث التقنيات الموسيقية المتعددة التي يستعملها الشاعر في تشكيله الشعري .

وفـــي تـــناولهم لموسيقى الشعر المسرحي أثاروا قضية اختلاف هذا النوع الأدبي عن الشعر الغنائي ، هذا الاختلاف قادهم إلى التساؤل عن إمكانية استعمال الأنمـــاط الموســـيقية المستعملة نفسها في الشعر الغنائي في تشكيل هذا النوع من الشعر ، فبحثوا عن أوجه الاختلاف بين الشعر الدرامي والشعر الغنائي [١] .

رأى المعاصرون إن الإطار الموسيقي للشعر الغنائي يصلح للشعر الدرامي ، وقد يلزم الشاعر بعض الحرية في تشكيل إطاره الجديد للشعر الدرامي [٢] .

إن هناك حواراً وشخصيات ومواقف كما أن هناك زماناً ومكاناً ، والزمان ذو شـــقين : زمن يشمل عصر المسرحية ، أي الزمن الذي تمت فيه أحداثها قديماً كان أم حديثاً ، ثم الزمن الذي يستغرقه عرضها .

أما المكان فيشمل البيئة وخشبة المسرح ، وهذا جعلهم يسألون عما إذا كان مـــن الضروري أن تتنوع البحور تبعاً لتنوع هذه العناصر فتستعمل كل شخصية بحراً خاصاً ، أو يكون لكل موقف بحر بعينه يناسبه ، أو يكون لكل موضوع بحر وقافية ، ويكون لكل جمهور مستوى من الأداء والتشكيل ، وهل يلزم للعامة بحر ، وللخاصـــة بحر أم أننا نستطيع أن يخاطب الجميع من خلال أي بحر وأن نجعل الجميع يتحدثون من خلال أي بحر .

وبالنســـبة لـــلقافية تســـاءلوا عن صلاحية كل القوافي نوعاً وروياً للشعر المسرحي ؛ أم أن هناك قوافي لا تصلح لهذا الشعر ، أو أن هذا الشعر المسرحي يجب أن يتحرر من القافية ، أم أن من الضروري أن تتنوع القافية بما يتناسب مع

---

(١) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي ، ظواهر التجديد، ج٢ ص١٧٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

(٢) انظر السابق نفسه ص ١٧٢ .

الموقــف والشخصــية ،أم يجوز إهمال القافية أحياناً واستعمالها أحياناً ، فتصبح قافيــة عرضــية تــأتي دون استدعاء لها ، أو تأتي وفق حاجة يراها الشاعر أو يستدعيها الموقف .

وهــناك نظــام البيت وعدد التفعيلات والانتقال بين البحور والانتقال بين القوافي ، ومناسبة القافية للموقف وتعبيرها عنه ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والعصر كل هذه القضايا فرضت نفسها على المعاصرين [١] .

وقــد قــابل اضــطراب الشــعراء في مقابل البيت اضطراب مماثل لدى الدارسين ، فبعضهم يسمى مقابل البيت " سطراً " ، وبعضهم يقيد السطر فيسميه " السطر الشعري " ، وبعضهم يسميه " شطراً " ، وبعضهم يسميه " بيتاً " ، وبعضهم يخلط بين هذه التسميات جميعاً في معالجته [٢] .

إن التسمية بالسطر غير دقيقة ؛ لأن السطر وحده كتابة فقط تطلق على كل ما يشغل سطراً في النثر أو الشعر ، ولكنها تكاد تختص بالنثر ، والقصيدة الحرة قد يشغل كل جزء منها سطراً أو بعض سطر ؛ فلا يكون السطر في حالة نقصانه معبراً عما يشغله من الشعر تعبيراً دقيقاً ، فهو ليس وحدة شعرية في هذا الحال .

والتســمية بالسطر الشعري تسمية غير دقيقة كذلك ؛ لأنها لا تخص الشعر الحــر ، فالــبيت في الشعر القديم سطر شعري أيضاً ، وليس هناك مسوغ ؛ لأن يسمى أحدهما بيتاً ، وأن يسمى الآخر سطراً شعرياً .

والتســمية بالشطر تسمية غير دقيقة أيضاً مع أن التي أطلقت هذه التسمية وعللــتها رائــدة من رواد الشعر الحر ، ودراسته أيضاً ، وهي الشاعرة " نازك الملائكــة " التي تسمي شعر البيت أسلوب الشطرين ، وتسمي الشعر الحر أسلوب الشطر الواحد ، وترى أن هناك فارقين بينهما لابد أن نلتفت إليهما :

---

(١) انظر د. حسني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي ، ظواهر التجديد ، ١٧٥/٢.

(٢) الــنظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ٩٣ ، د. شكري عياد : موسيقى الشعر العربي : ١٠٧ ، ١١٩ - ١٣١ .

الأول: أن القافيــة ،سواء أكانت موحدة أم لا ، ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذوي الشــطر الواحد ، على حين ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين . ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفي من القافية في حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها ؛ لأنه شعر ذو شطر واحد .

الثاني: أن الشــطرين في البيت لا يتساويان تساوياً عروضياً ، وإنما قد يباح في الشــطر الأول ما لا يباح في الثاني ، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحيانــاً إلى تشكيلتين اثنتين [تسمى الشاعرة نازك الملائكة العروض وهي آخر تفعيلة في الشطر الأول ، والضرب وهو آخر تفعيلة في الشطر الثاني تشــكيلة] تجريان على نسق ثابت ، بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الأبيــات ، والتفعيــلة الأخــرى فــي الأعجاز ، وهذه الحرية حرية إيراد تشكيلتين غير مباحة في الشعر الحر ؛ لأنه ذو شطر واحد [1] .

ويــرى د. حماســة عبد اللطيف أن هذه التسمية غير دقيقة ؛ لأن الشطر مصــطلح محدد الدلالة في الشعر القديم ، ويعني نصف البيت ، وفي إطلاقه على ما يقابل البيت تعسف ، وتصبح القصيدة الحرة معه مكونة من أشطار لا تكتمل .

وتبقى التسمية بالبيت ، وهي تسمية غير دقيقة كذلك ؛ لأن البيت مصطلح محــدد الدلالــة في الشعر القديم ، وهو يعد وحدة القصيدة ، ولذلك تتساوى جميع الأبيــات في القصيدة ، وكل بيت مكون من شطرين في الوزن التام والمجزوء ، وللبيت عروض وضرب لهما مواصفات خاصة ، ومن خلال تنوعهما يتنوع إيقاع البحر الواحد وتتعدد صوره،وكل بيت ينتهي بقافية موحدة مع جميع أبيات القصيدة في القصــائد ذات القافية الموحدة ، أو تتفق مع أبيات المجموعة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية أم رباعية في القصائد التي تنوع في القافية في العصر الحديث.وكل هذه الخصــائص والســمات لا تتوافر في مقابل البيت في الشعر الحر ، فالتسمية غير دقيقة . وتبقى مشكلة اختيار تسمية لما يقابل البيت في القصيدة الحرة .

---

(1) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٩٣ .

إن التســمية بالقصيدة في الشعر الحر لم تصادفها صعوبات كالتي تصادف مقابل البيت ، ولكننا إذا بحثنا عن وحدة القصيدة الحرّة ، لا نجد لها وحدة متساوية مع غيرها ، حتى " التفعيلة " لا تعد وحدة للشعر الحرّ ؛ لأنه لا تتساوى غالباً في مواضع القوافي [١] .

وليس معنى هذا أن نستعمل - كما هو شائع - جميع المصطلحات الخاصة بالبيت في الشعر القديم بدلالاتها ، في الشعر الحرّ ؛ لأن كثيراً منها فقد دوره مثل : " صــدر البيت " أو " شطره " و " عجزه " ومثل : " المشطور " و " المنهوك " و " المجزوء " و " التامّ " ، و " التدوير " و " التصريع " . هذه كلها مصطلحات لم يعد الشعر الحر في حاجة إلى استعمالها [٢] .

وتعــد القافية شكلاً من أشكال التكرار الصوتي في خاتمة البيت لا السطر الشــعري ومعاودة لنغمات معينة تختلف وتتمايز عن النغمة الأساسية للبيت ، فهي ليست مجرد تكرار أصوات ، وإنما تكرار الأصوات الأخيرة في البيت لا السطر ، فهي - إذن - تقف كتماثل صوتي خارجي - بتعبير " جان كوهن " [٣] .

وتمــثل القافيــة أحــد العناصر المهمة والمحددة لشعرية النص ، ولا تقلل التقنيات المتعددة للقافية من مصداقية هذا المبدأ ،فنظام التقفية - سواء الموحد منه أو المــنوع - يعــد مميــزاً للنص الشعري ، بحيث يدفع غياب التقفية بالنص إلى الاقــتراب مــن النــثر ، فـــ " زوال القافية يضع الشاعر مباشرة أمام مقاييس النثر ..." [٤] .

إن تحديــد موضع القافية بنهاية البيت لا السطر الشعري يجعلها تتميز عن غيــرها مــن أشكال التماثل الصوتي كالتجنيس ، ومن هنا كان حديث كوهن عن

(١) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٦٢ .

(٢) انظر المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

(٣) انظر جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ص ٥٨ .

(٤) ت . س . إليــوت : نظــرات في الشعر الحر ، ترجمة منح خوري ، ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة ، ص ٢٢ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٦م .

القافية بوصفها تماثلاً صوتياً خارجياً في مقابل تماثل صوتي داخلي ، أي المجانسة الصوتية الداخلية ، فالقافية ترتبط - إذن - بختام البيت الشعري ، ويصبح هذا الارتباط ضرورياً / حتمياً في ظل " شعرية " ترى في البيت وحدة مستقلة تامة ، فتأتي القافية إعلاناً عن انتهاء تلك الوحدة [البيت] وفي الوقت نفسه فإن وصول القارئ إلى آخر البيت يعني أنه سيواجه القافية ، فهي تنتظره ، ولكن في ظل تشكيل حر للبيت الشعري كثيراً ما تتغيب القافية عن خاتمة البيت ما لم تتبع بوقفة عروضية تامة (١) .

إن الشعر الحر لا يختلف عن الشعر القديم في ظاهرة توزيع الجملة على عدد من الأبيات ، والبيت في الشعر الحر سطر واحد ليس ذا شقين ، ففيه سكتة واحدة على آخره (٢) .

والتدوير في شكله القديم [أي في الشكل العمودي] يعني اتصال شطري البيت في واحد مع استقلال كل شطر بتفعيلاته ،أما في الشكل الجديد فيعني التدوير اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له ، أو بمجموعة السطور التالية اتصالاً عروضياً دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر ، أو بمعنى آخر تراكم وتتابع عدد كبير من التفعيلات المتواصلة دون وجود وقفةعروضية تامة(٣).

ومع تحديد المقصود من مصطلح التدوير في كل شكل ، إلا أن اختلاف المفهوم - نتيجة خصوصية كل شكل إيقاعياً وبنائياً وخطياً - مع وحدة المصطلح يبدو مربكاً وداعياً للالتباس . ومن هنا كان رفض نازك الملائكة لوقوع التدوير في الشعر الحر ؛ لأن التدوير إنما يحدث في شعر الشطرين ، والشعر الحر ذو

(١) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ٨٦ .

(٢) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٤٠ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠م .

(٣) انظر محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ونازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .

شـــطر واحد فقط [1] ، وقد عرض أحد الباحثين [2] ، مصطلح الإدماج بديلاً عن مصـــطلح التدوير آخذاً التسمية من ابن رشيق ومستنداً إلى أن مصطلح التدوير ، غيـــر متداول لدى القدماء المشهورين ، لكن هذه التسمية المقترحة تظل بحاجة - كالتدوير تماماً - للتقريب بين مفهوميها في الشكلين العمودي والحر ، أي الانتقال من دمج شطرين إلى دمج أبيات .

ويظـــل الـــتدوير ، هـــو المصطلح المستعمل من قبل كثير من الباحثين ، والأوســـع انتشـــاراً بيـــنهم ، ويمكـــن النظر إليه بوصفه محاولة لتجاوز الوحدة الصـــغرى فـــي بـــناء القصيدة الشطر أو السطر [الشطر في الشكل العمودي ، والســـطر فـــي الشـــكل الحر] إلى وحدة إيقاعية أكبر [البيت الواحد في الشكل العمودي ، والسطرين أو مجموعة السطور في الشكل الحر] [3] .

وإن كـــان بعض الباحثين يستعمل مصطلح " التدوير " مع أنهم يؤكدون أن القصـــيدة الحرة لا يقع فيها التدوير ، ولكن مصطلح " التدوير " أصبح يطلق في القصـــيدة الحـــرة عـــلى ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعـــة محدودة من الأبيات المفرطة الطول [4] ، ويستدرك د. علي عشري عـــلى نفسه ، ثم يعود فيستدرك على نفسه أيضاً ويضع حدّاً للبيت الحر الذي قال عـــنه إنـــه ليس له طول محدد ، فيقول : " ولكن البيت الذي يزيد طوله في العادة بصـــورة غيـــر مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتاً مدوراً ، فالبيت

---

(1) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ١١٦ - ١٢١ ، ١٨٦ ، وانظر مقالها : القافيـــة في الشعر العربي المعاصر ، مجلة الحصاد في اللغة والأدب ، الكويت ، ع ١ ، يوليو ١٩٨١م ، ص ٣٨ .

(2) انظـــر محمـــد أنيـــس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ٣/١٣١ ، دار توبقال ،المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠م .

(3) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، ص ٦٨.

(4) انظـــر د. عـــلي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ١٩٢ ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨م .

المــدور فــي وزن المــتقارب مثلا هو الذي يتجاوز طوله ثماني تفعيلات بشكل واضح [1] .

إن التدوير في الشعر الحر مسألة أوجدتها طريقة بعض الشعراء في الكتابة أو طــباعة قصــائدهم ، والأصل في الشعر - كما تقول نازك الملائكة - أن يطبع بحســب وزنــه وتفعيلاته ، فيقف الطابع عند نهاية " الشطر العروضي " ، وهذا القانون يسري على الشعر في العالم كله ، فحيثما وجد الشاعر كان وزنه والذي يــتحكم في كتابته ، وتعلل هذا بأننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني ، وإنما نقف حيــث يبيح لنا العروض ، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا في آخر الشطر كما في كلمة [اليُمْنى] في قول الشاعر :

وبعبد المجيد شلّت يدى اليمــ ــنى وشلت به يمين الجودِ [2]

وتقرر بعد هذا أن شعراء الشعر الحر يرتكبون- على حد قولها - إساءتين :

أولاهما : أنهم يقعون في التدوير في الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه ؛لأنه شعر ذو شطر واحد .

وثانيهما : أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعــنى ، مع أن الشطر في العروض وحدة موسيقية ، وينبغي أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق [3] .

ولعلنا على ذكر بأن " نازك الملائكة " تطلق على " البيت " في الشعر الحر " شــطراً " . وما قالته يؤكد ما قرره د. حماسة ، وهو أنه لا حاجة إلى استعمال مصــطلح الــتدوير فــي الشعر ، ويؤكد ما ذكرته هي آنفاً من أن القضية تتعلق بالكتابة ، هل لمجرد أن " الشطر " الواحد إذا كتب على عدة أسطر بدلاً من سطر واحد يصبح عدداً من " الأشطر " ويصبح مدوراً ؟

---

(1) انظر المصدر السابق ، ص ١٩٣ .

(2) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(3) انظر المصدر السابق ، ص ١٨٦ .

إن " التدوير " غير موجود في الشعر الحر ولا حاجة إليه في معالجته مادمنا نسلم بأن البيت في الشعر الحر لا حد لطوله ، وتصبح المسألة متعلقة بطريقة الكتابة أو الطباعة ، وينبغي أن تكون هناك طريقة ثابتة مستقرة لكتابة البيت في الشعر الحر ؛ لأن السطر الكتابي أحياناً يضيق عن البيت فيضطر الشاعر إلى توزيعه على أكثر من سطر واحد ، كما يحدث في بعض الأبيات في الشعر ، حيث يكتب البيت على سطرين أحياناً يبدأ السطر الثاني من نقطة تبعد عن أوله بما يوحي أنه تكملة لسابقه هكذا عبر د. حماسة [١] .

والظاهرة التي يسميها بعض الباحثين " تدويراً " يخلط بعضهم فيسميها "تضميناً" حيناً و " تدويراً " حيناً آخر ، وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين ، والتدوير حيث لا تدوير [٢] ، وإنما هو بيت متصل آثر الشعر أن يكتبوه موزعاً على عدد من الأسطر .

وهذا التوزيع هو الذي ضلل عدداً من الباحثين ، إذ نظروا للسطر ، وهو جزء من بيت ، على أنه بيت ، وتعاملوا معه بهذه الصفة ، مع أنه لا يستقيم وحده عروضياً في كثير من الأحيان [٣] .

وقد أشار س . موريه [٤] إلى بعض مصطلحات أطلقها أبو شادي ترادف مصطلح الشعر الحر ، وهي " النظم الحر " و " النظم أو الشعر المرسل " . أما شيبوب فقد أطلق مصطلح [الشعر المنطلق] مرادفاً للشعر الحر على حين سماه محمد عوض محمد " مجمع البحور وملتقى الأوزان " ، وقد تابعه خفاجي وإن ظن أنه نمط من النظم يختلف عن الشعر الحر،وقد سماه "غنام" أيضاً شعراً مرسلاً من أوزان متقاربة،وأطلق عليه أبو شادي" الشعر الحر المنوع الأوزان والقوافي" [٥] .

(١) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٦٨ .
(٢) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، هامش ص ٨١ - ٨٥ .
(٣) انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٦٨ - ١٦٩ .
(٤) انظر س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص ١٣١ ، ترجمة د. سعد مصلوح ، ط١ ، ١٩٦٩م .
(٥) انظر س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص ١٣١ .

الخـــاتمـــة

خاتمـــة

وبعد فالتأريخ للعلم ليس بلاغاً للناس بما كان ولا يزيد ، ولا عَرضاً لما هي عليه حال العلم ليس وراءه وراء ، ولكنه – إلى ذلك – استشراق لآفاق التطور في هذا العلم من جهة التنبؤ العلمي بما يمكن أن يكون ؛ ذلك أن تَوَلُّد الفروض بعضها من بعض والمعرفة بآليات تدافُعها وتجادُلها وإثبات الثابت ونفي ما هو حقيقي بالنفي منها ، كل أولئك قادر على أن يجلو للعقل والبصيرة ما ينتظر الفروض العلمية القائمة من مصير تؤول به إلى الحضور أو الغياب ، ويكشف الفساد في التصور والمنهج ، ويعينه على التوقع الصحيح ، ويومئ إلى العلاج واقتراح البدائل . وكان طبيعيُ – إذن – أن تظهر النظريات العلمية المترادفة ، وتدارك الكشوف والإنجازات المعرفة في الثقافة التي تُعني بتاريخ العلم ، أو بتاريخ رحلة العقل مع ظواهر الكون .

وعلي هذا يبدو أن للبحر والقافية خصائص لغوية بالرغم من ظهورهم غطاءً خارجياً يؤثر علي الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي مؤكد علي المعني ، و " النص " المنظوم يبدو إذن من وجهة نظر " علم اللغة " مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق " جمالي " فذلك لأنه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتي قادر علي إحداث تأثير جمالي خالص ، واللغة الموزونة إذن تتمثل في أنها : نثر + موسيقي ، والموسيقى تضاف إلى النثر دون تغير من بنائه . ولكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

ولكل مستوى من مستويات اللغة نظام في التحليل ، ومستوى لغة الشعر هو أحد مستويات اللغة نظام في التحليل ، ومستوى لغة الشعر هو أحد مستويات العربية علي مر عصورها ، ونظامه هو نظام التحليل العروضي وهذا النظام من أنظمة التحليل يتآزر مع أنظمة التحليل الأخرى كنظام التحليل النحوي ونظام التحليل الصرفي ونظام التحليل الدلالي ؛ ذلك أن نظام التحليل العروضي يشتمل

علي عدد من الإجراءات تنفذً علي أبنية اللغة وتراكيبها وينطلق هذا التحليل من الحرف المتحرك والحرف الساكن وحروف العلة ووحدات هذا النظام من التحليل هي الحركة والسكون ، فنظام التحليل النحوي يحدد ما إذا كانت نهاية الكلمة متحركة أم ساكنة بفعل أدوات الجزم التي تحرم الكلمة من تحرك آخرها كما أنها تحدد ما قبل آخر الكلمة حين تكون متصلة بضمير أو مضافةً إليه كقول الشاعر :

[تَعَالَى أُقَاسِمْكَ الْهُمُومَ تَعَالَى] هذا الشطر مــن بحر الطويل والفعل المضارع [أُقَاسِمْ] مجزوم بسكون الميم وفقاً لنظام التحليل النحوي ، وهذا السكون الذي أتاحه العرف النحوي في الاستعمال تطابق مع نظام التحليل العروضي فتوافق النظامان في بنية لغوية واحدة وهكذا يتفق نظام التحليل الصرفي مع نظام التحليل العروضي بما يسمح به من الاستغناء عن ألف الوصل في بعض الأفعال إذا حلت في وسط تركيب البيت كما يسمح هذا النظام أيضاً أي الصرفي بتسكين عين [فعْلات] وبُعداً عن صرامة هذه الأنظمة أتيح للناظم العربي مجموعة من الرخص يخالف بها الاستعمال في مستويات اللغة الأخرى إذا أعوزته دلالة التراكيب إلى مثل هذا الإجراء ومن هنا فإن هذه الأنظمة جميعاً تتضافر مع نظام التحليل العروضي سواء في البنية أو الدلالة .

ناهينا بأن أبنية العروضي وهي التفعيلات إذا جُردت من تنوينها فإنها تصبح أبنية صرفية مطابقة للكلمات العربية غير أن الأبنية في الصرف يستقل البناء الواحد فيها بوزن كلمة واحدة بينما أتيح لأبنية العروض إمكاناتان يمكن للتفعيلة العروضية أن تستقل بكلمة كما يمكن للتفعيلة الواحدة أن تشترك في أكثر من كلمة ناهياً بأن الوزن العروضي يسمح بدخول الأدوات و الحروف في أوزان وهو ما لم يسمح به نظام التحليل الصرفي .

وهنا يبدو تساؤل وهو لماذا لم يعدّ المعاصرون من علماء اللغة العرب أو غيرهم من الأوربيين والأمريكيين التحليل العروضي نظاماً يقع ضمن أنظمة التحليل اللغوي أو مستوياته كالصوتي والصرفي والنحوي والدلالي والمعجمي ؟

وعلى ما يبدو أن النظام العروضي عند الأوربيين والأمريكيين لا يحظى بهذه الصرامة والإحكام والشمول كما هو فى اللغة العربية كما أن نظام التحليل العروضي يختص بأحد مستويات العربية وهو مستوى لغة الشعر ولذلك لم يعد أحد مستويات التحليل اللغوي ؛ لأن مستويات التحليل اللغوي يمكن استعمالها فى تحليل لغة جميع مستويات العربية من شعر ونثر وخطابة وغيرها من فنون القول المتعددة .

غير أن "دى سوسير" فى أوربا و"بلومفيلد" فى أمريكا قد استبعدا مستوى لغة الشعر من التحليل اللسانى لأنهما وجدا فى لغة الشعر انحرافا عن اللغة النموذجية وقد كان اتجاه "إستيفان أولمان" فى التحليل الأسلوبى بصفة عامة قائما على هذا المبدأ إذ عد السمات الأسلوبية المميزة انحرافا على حين عد "أوهمان" الظاهرة نفسها استثماراً للطاقات التعبيرية فى كل لغة واختياراً لإمكانات يتيحها نظام اللغة لأن اللغة مجموعة من البدائل .

المصادر والمراجع

ثبت بالمصادر والمراجع

أولاً : المراجع العربية :

[١] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، د. محمد العبد ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٨م .

[٢] اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، د. محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف ١٩٦٣م .

[٣] أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤م .

[٤] الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، د. عز الدين إسماعيل ، القاهرة ١٩٥٥م .

[٥] الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، د. سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢م .

[٦] الأسلوب مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، د. فتح الله أحمد سليمان ، الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس .

[٧] أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، منشورات دار الكتب الشرقية،تونس ١٩٥٥م.

[٨] الألسنية العربية : ريمون طحان ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٢م .

[٩] إلياذة هوميروس : سليمان البستاني ، دار إحياء التراث العربي ، دار المعرفة ، بيروت ، د.ت .

[١٠] الإنشائية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، باريس ١٩٧٥م .

[١١] الإيقاع وعلم العروض :د. عبد الله درويش ، مجلة الكتاب ، خزيران ١٩٦٥م.

[١٢] بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف : د. محمد عوني عبد الرؤوف ، ط القاهرة ١٩٧٦م .

[١٣] بناء لغة الشعر : جوين كوين ، ترجمة د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

[١٤] البنية الشعرية عند فاروق شوشة : د. مصطفى عبد الغني .

[١٥] بنية الكلام الشعري : جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ، محمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

[١٦] التفسير النفسي للأدب : د. عز الدين إسماعيل ، دار المعارف ١٩٦٣م .

[١٧] تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة : تأليف يوري لوتمان ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٤م .

[١٨] الجملة في الشعر العربي : د. محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠م .

[١٩] حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : س موريه ، ترجمة وتقديم وتعليق د. سعد مصلوح ، ط١ ، ١٩٦٩م .

[٢٠] خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

[٢١] الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية : قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، د. عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م .

[٢٢] دراسات في النص الشعري (العصر العباسي) : د. عبده بدوي ، دار الرفاعي ، الرياض ، ١٩٨٤م .

[٢٣] دراسات إحصائية لجذور معجم تاج العروس : د. علي حلمي موسى ، د. عبد الصبور شاهين ، طبعة الكويت ١٩٧٣م .

[٢٤] دراسة الصوت اللغوي : د. أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٦م .

[٢٥] دراسة في علم الأصوات العربية : جان كانتينو ، ترجمة صالح القرماوي ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦م .

[٢٦] دراسة الألفاظ : د. إبراهيم أنيس ، ط٣ ، ١٩٧٢م .

[٢٧] دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان ، ترجمة د. كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د.ت .

[٢٨] دينامية النص تنظير وإيجاز : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ١٩٨٧م .

[٢٩] ديوان بشار ، نشر وشرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٦م .

[٣٠] ديوان البراء زهير : دار صادر ، بيروت ، ١٩٨٠م .

[٣١] ديوان الحماسة لأبي تمام : شرحه ونشره محمد عبد القادر الرافعي ، القاهرة ١٣٢٢هـ .

[٣٢] ديوان الهذليين ، ط دار القومية ١٩٦٥م .

[٣٣] السكون المتحرك : علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ١٩٩٢م .

[٣٤] شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : د. عبد الحميد الراضي ، مطبعة بغداد ، ١٩٦٨م .

[٣٥] شعر التفعيلة والتراث : د. نعمان القاضي ، القاهرة ١٩٧٧م .

[٣٦] الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، القاهرة .

[٣٧] الشعر العبري في الأندلس : جيم شرمان ، طبعة أورشليم ١٩٥٤م .

[٣٨] الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها : محمد بنيس ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠م .

[٣٩] الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

[٤٠] شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية : رمضان صادق .

[٤١] الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليس ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، درا اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ١٩٦٣م .

[٤٢] شفرات النص بحوث سيمولوجية في شعرية القص والقصيد : د. صلاح فضل ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٩٠م .

[٤٣] الصناعتين : العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، مصر ١٣٧١ هـ ، ١٩٥٢م .

[٤٤] ظواهر نحوية في الشعر الحر د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠م .

[٤٥] العربية الفصحى : د. هنري فليش ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، بيروت ١٩٦٦م .

[٤٦] العربية والتطبيقات العروضية : د. ممدوح عبد الرحمن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٦م .

[٤٧] العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدلال : محمد العلمي .

[٤٨] العروض وإيقاع الشعر العربي،محاولة لإنتاج معرفة علمية: د. سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

[٤٩] العقد الفريد : ابن عبد ربه ، القاهرة ، ١٩٦٤م .

[٥٠] علم اللغة العام (الأصوات) : د. كمال بشر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

[٥١] علم اللغة مقدمة للقارئ العربي : د. محمود السعران ، دار المعارف،١٩٦٢م.

[٥٢] العمدة : ابن رشيق ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مصر ١٩٣٤م .

[٥٣] عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د. علي عشري زايد ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨م .

[٥٤] العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦م .

[٥٥] العيون الغامرة على خبايا الرامزة : الدماميني ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، القاهرة ١٩٧٣م .

[٥٦] فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الكتب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٤م .

[٥٧] في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن : د. كمال أبو ديب .

[٥٨] في الميزان الجديد : د. محمد مندور ، ط نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة، ط٣ ، د.ت .

[٥٩] القافية والأصوات اللغوية : د. محمد عوني عبد الرؤوف ، القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٧م .

[٦٠] قضايا الشعرية : رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م .

[٦١] قضية الشعر الجديد : د. محمد النويهي ، القاهرة ، ١٩٦٤م .

[٦٢] القيمة الوظيفية للصوائت دراسة لغوية : د. ممدوح عبد الرحمن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٨م .

[٦٣] الكتاب المقدس : الطبعة الألمانية ، العهد القديم ، ١٩٦٧م ، ١٩٧٧م .

[٦٤] اللغة العربية معناها ومبناها : د. تمام حسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

[٦٥] محاضرات في علم اللغة الحديث:د. عبد المجيد عابدين ، الإسكندرية ١٩٨٦م.

[٦٦] المدارس العروضية في الشعر العربي : عبد الرؤوف بابكر السيد .

[٦٧] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

[٦٨] مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، شكري الطوانسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

[٦٩] مشكلة المعنى في النقد الحديث : د. مصطفى ناصف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

[٧٠] من أسرار اللغة : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

[٧١] مناهج البحث في اللغة : د. تمام حسان ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٧٤م .

[٧٢] موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

[٧٣] المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر : د. ممدوح عبد الرحمن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٤م .

[٧٤] موسيقى الشعر العربي : د. شكري عياد .

[٧٥] موسيقى الشعر العربي (ظواهر التجديد) : د. حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

[٧٦] موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، ط القاهرة ، ١٩٦٨م .

[٧٧] ميزان الشعر: د. بدير متولي حميد، دار المعرفة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٧م .

[٧٨] نظرات في الشعر الحر : ت.س إليوت ، ترجمة فتح خوري ضمن كتاب الشعر بين نقاد الثلاثة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٦م .

[٧٩] نظرية الأدب : دارين أوستن ، بالاشتراك مع رينيه ويلك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، سوريا ، ١٩٧٢م .

[٨٠] النظرية الأدبية المعاصرة : ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م .

[٨١] نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥م .

[٨٢] النظم الشفوي في الشعر الجاهلي : جيمز مونرو ، ترجمة فضل بن عمار العمار ي، منشورات دار الأصالة للثقافة النشر والإعلام الرياضي .

[٨٣] النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد : د. علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٥م .

[٨٤] النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية : ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨١م .

ثانياً : المجلات والدوريات :

[١] سلسلة الروائع ، العددان (٤٤ ، ٤٥) ، ط بيروت ، ١٩٥٣م .

[٢] عالم الفكر ، المجلد (٢٢) ، العدد (٣ ، ٤) يونيو ١٩٩٤م .

[٣] عالم المعرفة ، الكويت .

[٤] مجلة الشعر ، القاهرة ، أبريل ١٩٧٦م .

[٥] مجلة ARABICA مجلد ٢ عدد ٣ ، ١٩٥٥م .

[٦] مجلة فصول ، مجلد ٤ ، عدد ٢ ، يناير ، فبراير ، مارس ، ١٩٨٤م.

[٧] مجلة الفكر العربي ، عدد ٢٥ .

[٨] مجلة كلية الآداب ، جامعة فاروق الأول ، عدد ١ سنة ١٩٤٣م .

ثالثاً : المعاجم:

[١] معجم مصطلحات العروض والقافية: د. محمد علي الشوابكة ، د. أنور أبو سويلم ، دار البشير ١٩٩١م .

[٢] معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية : د. محمد إبراهيم عبادة ، دار المعارف ، القاهرة .

رابعاً : المراجع الأجنبية:

[1] A.J. Greimas : Essais de Semiatique poetique trad Barcelona, 1976 .

[2] Bateson, Mary Cathrine, structur of continvity in poetry alinguistic study in Five preislamic arabic oase, paris date not mentioned .

[3] C. Dowrey : An application of Mathematic of roasoning to select poems of walt whitman and Emily Dickison, Doctor of dissertation, Brown university, 1978.

[4] Chatman, Seymaur, the component of English meter in Donald C. Freeman : linguistics and litrory, style, Holt, Rinchart and minston, Inc. New York , 1970 .

[5] Chatman , S. Atheary of Meter. Mauntan 8 co London, 1963 .

[6] Derek, Attridge, the Rhythms of English poetry, longman , New York , 1982 .

[7] E. Enkvist : Lingwistics, stylistics, Maucon, Paris 1973 .

[8] Ferdinand de Sausseur : Caurse de linguistique general. 5 ed. Paris, 1971 .

[9] Guston, Holscher, syrishe verskanst, leip ziq. I.J.C. Himrich Buhh and Ling, 1932 .

[10] Henry Lanz : the physical Basis of Rine (stanford University press, valifornia, 1931 .



[11] Jakobson : Linguistics and poetics style in languge, Ed. By thomas sebeak M.I.T.U.S.A. 1978 .

[12] J.R. Fussell, .paul : potic Meter and poetic Form, Rondom, House, Inc New York .

[13] P, Gurry : the Appreciation of poetry, Oxford 1973 .

[14] R. Jokobson : closing statement. Linguistics and poetics , published in referance No. 29 .

[15] R. R.K. Hartman and F.C stork, Dectionary of longuge and linguistics, Applied science publicher L td. London , 1976 .

[16] Reaves, James Understanding poetry, pan Books, London and sydney print, 1975 .

[17] Stephan : ullman , Meaning and style , Oxford 1973 .

[18] T. Hawkes : stnu cuturalalism and seviotics University of California press, Berkelly and Angle , 1977 .

[19] W. weil, in : Encylopedia of Islam, London 1460 .

[20] Wright, william, Agrammar of the Arabic languge , the University press , combridge, 1967 .

[21] Zaki, N. Abdel.Malek, towards a New theary of Arabic prosody .

الفهرست

الفهـرست

كتب للمؤلف

[١] المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر .

[٢] العربية والوظائف النحوية ، دراسة فى اتساع النظام والأساليب .

[٣] منهج السيوطى النحوى ، دراسة فى المقاطع .

[٤] العربية والتطبيقات العروضية .

[٥] القيمة الوظيفية للصوائت ، دراسة لغوية مقارنة .

[٦] النحو والفكر والإبداع ، دراسة فى تفكيك النص وتوثيقه .

[٧] العربية والفكر النحوى ، دراسة فى تكامل العناصر وشمول النظرية .

[٨] لسان عربى ونظام نحوى .

[٩] من أصول التحويل فى نحو العربية .

[١٠] المنظومة النحوية دراسة تحليلية .

[١١] وظيفة التاء فى النظم والرسم والبناء .

[١٢] النظم والمجتمع ، دراسة فى اللغة والقواعد والأوزان .

[١٣] فى التحليل العروضى لأبنية اللغة وتراكيبها .

[١٤] التوليد العروضى ، بحث فى قدرة العربية وكفاءة الأوزان .

[١٥] القيمة الحضارية للعقلية العربية فى قوانين التوليد العروضى .

[١٦] اللحن والإيقاع ، دراسة فى تطور لغة الشعر وموسيقاه .

[١٧] متانة النسج وجمال التركيب ، بحث فى قيمة الأسلوب الشعرى .

[١٨] عناصر الإيقاع اللغوية ، المظاهر والوظائف والمستويات .

[١٩] دراسة متقدمة فى علم العروض .

[٢٠] دور أنظمة التحليل اللغوى فى درس عروض العربية المعاصر وإيقاعها.

[٢١] المدخل إلى علم الصرف على ضوء دراسة اللغة والنحو – الجزء الأول [متطلبات التحليل فى النظام الصرفى] .

[٢٢] خصائص الأفعال وما شابهها من الأسماء .

[٢٣] الفصائل الصرفية ، النسب والتصغير وتوكيد الفعل والعدد .

[٢٤] الاشتقاق والمشتقات .

[٢٥] الإعلال والأسماء المعتلة .

[٢٦] الإبدال والقلب المكانى وفصيلة الجنس .

[٢٧] علاقة خصائص الأفعال بتصنيف المصادر وتقاسيمها .

[٢٨] الانحـــرافات الصوتية والتركيبية والدلالية فى اللهجة السكندرية ، دراسة مبدئية فى استعمالات أهل كرموز لتركيب النداء .

[٢٩] التغـــير اللغـــوى وعلاقـــته بمـــا تقدمه وسائل الإعلام من برامج ثقافية واجتماعية .

[٣٠] علاقة درجة الشيوع ونشاط الوحدات اللغوية بالتلوث السمعى .

[٣١] معجم ممدوح الألسنى للحقول السياقية والمقامية دراسة تداولية .

[٣٢] دور الحركة فى عين الفعل الثلاثى المجرد وتصرفه .

[٣٣] كتب "فعلت وأفعلت" بين نظامى المعجم ونحو الجملة [الزجاج نموذجاً].

[٣٤] علاقــة الفعل الثلاثى بزوائده فى ضوء علم الصيغ الوظائفى بحث فى النموذج التركيبى والدلالى .

[٣٥] اسم الفعل فى نحو العربية دراسة فى الخصائص والمصطلح .

[٣٦] دور حرف الجر فى تحويل التركيب وأثره فى نقل الوظيفة النحوية.

[٣٧] فى التحليل النحوى وخصائص العربية .

[٣٨] الإعلال ومظاهره فى استعمالات العربية .

[٣٩] التعريب والتنكير فى العربية .

[٤٠] الدرس النحوى بين رصد الظواهر وتعدد المصطلح [الإضافة نموذجاً].

[٤١] العلاقة بين ظاهرتى النصب والجر فى الدرس النحوى والاستعمال .

[٤٢] التحليل الصرفى للعربية فى إطار منهجى البحث التقابلى والتقارنى .

[٤٣] الاتجاهات الحديثة فى علم اللغة " اتجاه التحليل الصرفى ووحداته " .

[٤٤] رتبة النظام الصرفى ومعايير تحليله .

[٤٥] الجمل والتراكيب والأساليب " دراسة فى نحو العربية الجمالى " .

[٤٦] الإضافة بين البنيتين النحوية والمنطقية وحذف عناصر المركب نموذجاً .

[٤٧] نظرية البدائل فى إطار أساليب العربية وقواعدها .

[٤٨] الجمل الاسمية غير المقيدة .

[٤٩] الألسنية والتحليل الوظيفى .

[٥٠] من خصائص الكلمة إلى نحو الجملة .

[٥١] الفونولوجيا والمعنى والوظيفة ، عرض ونقد وتحليل .

[٥٢] الظواهر التركيبية بين نحو الجملة ونحو النص .

[٥٣] مستويات التحليل اللغوى والمعنى والوظيفة .

[٥٤] الجملة الاسمية المقيدة بالنواسخ الفعلية .

[٥٥] الجملة الاسمية المقيدة بالنواسخ الحرفية .

[٥٦] الجملة الاسمية المقيدة بأفعال القلوب .

[٥٧] التحليل الوظيفى للتراكيب .

[٥٨] نحو العربية ومدارس تحليل الألسني الحديث .

[٥٩] النحو العربي مدارسه وبيئاته العلمية .

[٦٠] قضايا النحو التقابلية ، المصطلحات والتعريفات والنصوص .

[٦١] النصوص النحوية ، ترجمة وتعليق .

[٦٢] الجملة الفعلية ، مكوناتها وقضاياها .

[٦٣] فضلات الجملة الفعلية [المفاعيل] .

[٦٤] مكملات الجملة الفعلية مسائل تركيبية .

[٦٥] شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية .

[٦٦] الفضائل الصرفية الأفعال والجنس والعدد .

[٦٧] التراكيب النحوية نظامها وخصائصها في شعر سقط الزند دراسة في تحليل الخطاب وعلم النص .

[٦٨] الإعراب والمدخل النحوي لتحليل النصوص .

[٦٩] التحليل اللغوي مستوياته ومناهجه ووحداته .

[٧٠] تطور التأليف في الدرس الصرفي [المصطلحات والمفاهيم والمعايير].

[٧١] توابع الجملة العربية [الصور والاستعمالات] .

[٧٢] الارتباط وعلاقته بالأساليب العربية .

[٧٣] الأدوات والحروف، معانيها ووظائفها النحوية والدلالية .

[٧٤] ظواهر نحوية بين العربية والإنجليزية .

[٧٥] ترجمة النصوص ومعانيها بين العربية والإنجليزية .

[٧٦] الارتباط والعلاقات التركيبية في الأساليب العربية

{٧٧} التحليل الصرفى فى الدرس العربى التراثى